

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

JUNI 1959

DER MELOSVERLAG MAINZ

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

Unter Mitwirkung von Dr. Gerth-Wolfgang Baruch herausgegeben von Dr. Heinrich Strobel

Erscheint Mitte jeden Monats. Preis: jährlich (12 Hefte) 14,- DM, halbjährlich 7,20 DM, vierteljährlich 3,75 DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,50 DM. Im Falle höherer Gewalt keine Ersatzansprüche. — *Erscheinungsweise*: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — *Anschrift* der Schriftleitung für Sendungen, Besprechungsstücke usw.: MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte, Noten und Bücher werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — *Abdruck* der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages.

INHALT DES SECHSTEN HEFTES

Ernest Bour: Die richtige Antwort	169
Roman Vlad: Goffredo Petrassis Orchesterkonzerte	174
Milko Kelemen: Abschied von der Folklore	178
Das neue Buch	180
Begegnungen mit Pierre Boulez / Wovon lebt die Musik? / Strauß zwischen zwei Stühlen / Die Stimme der Wahrheit	
Blick in ausländische Musikzeitschriften	186
Melos berichtet	187
Fortners Weise von Geburt und Tod in Hamburg uraufgeführt / Studio für neue Musik in Hannover / Keine Initiative in Kiel / Zeitgenössische Musik in der Stuttgarter Villa Berg / Moderne Passion in Göttingen	
Berichte aus dem Ausland	191
Liebermanns „Capriccio“ in Paris / Webern und Schönberg im Concertgebouw / Menuhin probiert ein neues Violinkonzert in Israel / Ägypten orientiert sich in Europa / Petrassis Serenata in Tel Aviv uraufgeführt	
Blick in die Zeit: Met berauscht Professor Böhm	195
Neue Noten	195
Moderne Musik auf Schallplatten	196
Notizen	197
Bilder	
K. A. Wolf, Babylonischer Turm (<i>Carubba</i>) / Kenneth Armitage: Laufende Figuren — Aufnahme Biennale 1958 (<i>Baruch</i>) / Paul Klee: Seiltänzer, farbige Lithographie 1923 / Pierre Boulez und Heinrich Strobel (<i>Baruch</i>) / Karl-Birger Blomdahl (<i>Riwokin</i>) / Programmzettel der Uraufführung der „Schweigsamen Frau“ von Richard Strauß / Jacques Wildberger (<i>Baruch</i>) / Moderne Architektur in Tel Aviv von Arie Shanon	
Die Aufnahme „Babylonischer Turm“ von K. A. Wolf entnehmen wir mit freundlicher Genehmigung des Verlages DuMont Schauberg, Köln, der Zeitschrift Magnum, April 1959, Heft 23; „Der Seiltänzer“, Lithographie von P. Klee stammt aus dem Buch von P. F. Schmidt: Geschichte der modernen Malerei, Kohlhammer-Verlag, Stuttgart; den Programmzettel entnehmen wir dem „Dresdner Kapellbuch“ 1948, Dresdener Verlagsgesellschaft KG., und die Aufnahme des Gebäudes in Tel Aviv der Zeitschrift „Das Kunstwerk“, Mai 1958, Agis-Verlag, Krefeld	

Anzeigen: laut Preisliste: 1/16 Seite = 20,- DM, 1/4 Seite = 300,- DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich. Verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — *Zahlungen*: auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 155 10 bei der Commerz- u. Credit-Bank in Mainz oder durch Postanweisung an den MELOS-Verlag. — *Bezug*: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom MELOS-Verlag. — *Bezugsbedingungen im Ausland*: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 4,75 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.14.0 (einschl. Porto). Bestellungen an den MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12.

Die richtige Antwort

Ernest Bour

Der Autor dieses Briefes, in ganz Europa als Dirigent hochgeschätzt, hat vor einiger Zeit in einem seiner Abonnementskonzerte in Straßburg die Sinfonie von Anton von Webern aufgeführt. Eine Abonnentin schrieb ihm, daß sie nebst ihrer Freundin von der Nichtigkeit der Webernschen Sinfonie, die nichts mit Musik zu tun habe, tief enttäuscht war, und protestierte gegen die Wiederholung derartiger Aufführungen. Auch dürfe der Dirigent sich nicht durch den Beifall darüber täuschen lassen, daß ein großer Teil des Publikums dieses Stück verabscheue.

Die Antwort von Ernest Bour scheint uns so treffend, daß wir es für richtig halten, ihre wesentlichen Gedanken an dieser Stelle zu veröffentlichen, und dies um so mehr, als so etwas wohl nicht nur in Straßburg passieren kann.

Sehr geehrte gnädige Frau,

es ist immer angenehm und nützlich, die Eindrücke seiner Zuhörer zu kennen, auch wenn sie negativ sind; ich begrüße daher mit Freude jede Anregung zu einer Fühlungnahme zwischen ihnen und mir. So können Sie sich denken, wie hoch ich Ihren lebenswürdigen Brief vom 9. April schätze, und mit welchem Ernst ich mich wiederum mit dem von ihm gestellten Problem befaßte. Erlauben Sie nun auch mir, Ihnen einige Erwägungen vorzutragen, und zwar so offen und vertrauensvoll, wie Sie es mir gegenüber taten.

Es kann natürlich hier nicht die Rede davon sein, eine vollständige Rundschau durchzuführen, denn diese würde ein ganzes Buch benötigen. Ich will auch kein Glaubensbekenntnis ablegen

und keine Proselytentat vollbringen: da der Begriff des „Schönen“ rein persönlich ist, habe ich ebensowenig Argumente zur Verfügung, Ihnen meine Begeisterung für Webern aufzuzwingen, als Sie zu Bach, Mozart oder Wagner zu bekehren, falls Sie keine Lust dazu hätten. Als François Mauriac sagte: „Ich fürchte lebendige Spinnen weniger als jene, deren ‚Mahl‘ man uns jeden Sonntag bei Lamoureux oder Colonne beschreibt. Es wäre mir angenehmer, Seife zu essen, als die ‚Préludes‘ von Liszt anzuhören, und der ‚Zauberlehrling‘ ist mein persönlicher Feind...“, wer hätte ihm beweisen können, daß seine launischen Bemerkungen ungerecht waren? Der Schriftsteller hätte allerdings eine offenbare Ungerechtigkeit begangen, wenn er versucht hätte, die Wiedergabe der von ihm gehaßten Werke zu verhindern; und es wäre kinderleicht gewesen, ihn seines Irrtums zu überzeugen.

So muß ich mich also auf ein streng sachliches Gebiet beschränken: auf das des Musikverantwortlichen einer Stadt. Darauf schließt ja auch Ihr Brief, der gegen ein „Wiederholen solcher Aufführungen“ protestiert.

Versuchen wir zuerst, wie es sich gehört, uns über die durch diesen Ausdruck gemeinten Werke zu verständigen.

Sollen wir *jede* zeitgenössische Musik verstoßen, das heißt jedes Werk, das nach einem bestimmten, noch festzusetzenden Datum komponiert wurde? Ich möchte nicht glauben, daß Sie so weit gehen wollen. Welches Grenzdatum würden wir auch annehmen? Wenn wir das Werk Weberns ausschließen wollten, müßten wir ziemlich weit zurückgreifen und dadurch mindestens auf den Bolero und die Konzerte Ravels sowie auf zahlreiche Werke von Roussel, Richard Strauss und sogar Puccini verzichten.

Sollen wir die *lebenden* Komponisten verbannen? Auch diese Lösung könnte Sie nicht befriedigen: Webern starb vor 14 Jahren.

Sollen wir nur *allgemein anerkannte* Komponisten annehmen? Diese Formulierung ist schon besser — ich bemühe mich ja, sie zu berücksichtigen —, aber auch sie kann Ihren Wunsch nicht erfüllen: es ist gerade die außerordentliche Bedeutung, die die Musik Weberns seit Ende des Krieges erlangt hat, die mich bewog, seinen Namen endlich in die Abonnementskonzerte einzuführen; ganz abgesehen von jeder anderen Erwägung, zwang mich die einfache Informationspflicht dazu (was würden Sie sagen, wenn die Geschäftsleute von Straßburg unter sich beschlossen hätten, ihren Kunden die Erfindung der Waschmaschinen, der Fernsehempfänger und der Langspielplatten vollkommen zu verheimlichen?) Webern ist heute als einer der bedeutendsten Musiker der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts angesehen: sein Werk übt einen überragenden Einfluß auf die Musik aus, die zwischen den skandinavischen Ländern und der Südafrikanischen Union, zwischen Japan und Amerika geschrieben wird. Seinen Namen finden Sie im Repertoire aller großen Orchester; die höchste Bestätigung seines „Klassizismus“ wurde ihm durch seine Aufnahme in die Abonnements-Programme der Wiener und der Berliner Philharmoniker anerkannt; das Orchestre National de la Radiodiffusion Française spielt ihn in öffentlichen Konzerten; die namhaftesten Kapellmeister dirigieren seine Kompositionen, eine Schallplattenfirma hat eine Gesamtaufnahme seines Werkes herausgegeben . . . , aber alle Referenzen aufzuzählen, würde kein Ende nehmen. Ich möchte Ihnen nur noch zwei, zwar anekdotische, aber bezeichnende Begebenheiten anführen: einerseits ist es mir persönlich, und zwar schon dreimal an verschiedenen Orten, passiert, daß Werke Weberns von begeisterten Zuhörern wieder verlangt wurden; andererseits widmete die monatliche Programmzeitschrift von Radio Bogota (Kolumbien!) „Anton Webern y su influencia“ einen vierseitigen Artikel, d. h. ein Zehntel ihres redaktionellen Teils.

Welcher Maßstab bleibt uns nun übrig, die von Ihnen gewünschten Ausschließungen durchzuführen? Logischerweise bleibt nur noch einer, und trotz der mich ergreifenden Beklemmung will ich versuchen, ihn in Ihrem Namen auszusprechen: es gilt, nicht wahr, die Ausschließung einer *bestimmten Kategorie* Musik zu verlangen, jener Musik, die die Gewohnheiten umstößt, die nicht die süße Erinnerung des Schon-Gehörten erweckt, der man nicht, das Gesicht in den Händen



K. A. Wolf
Babylonischer Turm
Öl

oder mit geschlossenen Augen, zuhören kann, indem man sich glückselig durch die Tonfluten wiegen läßt, die sich nicht ohne aktive Teilnahme des Hörers erschließt, kurz gesagt, diejenige, die wirklich „etwas Neues“ bringt. Nebenbei bemerkt ist das passive Hören sowieso mit dem tiefen Verständnis irgendeines Werkes unvereinbar: das Anhören *jeglicher* Musik erfordert eine bewußte Teilnahme. Eine kurze Überlegung zwingt uns nun zu der Erkenntnis: gerade unter den Werken, deren Merkmale ich eben aufgezählt habe und *ausschließlich unter ihnen*, haben wir die Gewißheit, den gültigen Teil der Produktion unserer Zeit zu finden. Die Geschichte hat sich den Epigonen gegenüber („diejenige, die heute die Musik von gestern schreiben“) immer erbarmungslos erwiesen, und ihre Namen bestehen mühselig nur noch in langweiligen musikwissenschaftlichen Enzyklopädien, sogar wenn sie damals berühmter waren als diese oder jene gewaltige Persönlichkeit ihrer Zeit. Andererseits wäre es eine Binsenwahrheit, die Hohnaussprüche zu erwähnen, denen jeder der von uns bewunderten Komponisten seitens seiner Zeitgenossen ausgesetzt war: die Vorwürfe, die man ihnen machte — und dies dürfte uns zum Nachdenken zwingen —, waren immer dieselben, soweit wir in die Vergangenheit zurückgehen: „Originalität um jeden Preis, Chaos, Folter für das Ohr, Fehlen jeder Musik, Melodielosigkeit, barbarische Harmonien, mathematische Konstruktion, Mangel an Herz, Gefühllosigkeit, Langweile“ sind Ausdrücke, die am laufenden Band aus der Feder unfähiger Kritiker fließen und die sowohl Monteverdi wie Schönberg, Beethoven wie Debussy, Wagner wie Strawinsky trafen. Ein anderer Einwand zwingt sich mir auf, und ich muß ihn aussprechen, denn es wäre gefährlich, ihn zu umgehen: mir ist, als ob schon einmal der Versuch, eine *gewisse* Musik als „unerwünscht“ zu betrachten, gemacht worden wäre, und zwar in sehr großem Maßstab (sollte Ihr Wunsch Wirklichkeit werden, so sehe ich auch nicht ein, warum die Bevölkerung von Straßburg allein den „Nutzen“ daraus ziehen sollte). In jener Zeit, die noch nicht so weit zurückliegt und die noch in uns allen etliche retrospektive Schauer erwecken sollte, hatte ein ehemaliger Gefreiter oder einer seiner Helfershelfer zwei teuflische Schlagworte erfunden — „Entartete Kunst“ und „Kulturbolschewismus“ —, um das willkürliche Verbot jedes Kunstausdrucks, der die sorgfältig

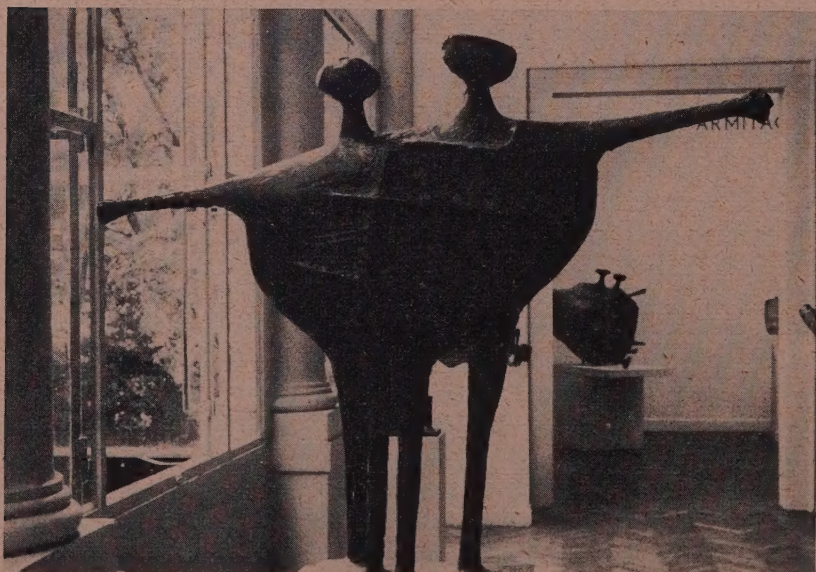
bestimmten Grenzen eines lächerlichen Konformismus überschritt, zu rechtfertigen. Es genügt, die offiziellen Produkte und den kulturellen Wert dieser düsteren Epoche rückblickend zu betrachten, damit uns die Albernheit eines solchen Vorhabens klar erscheine. Vielleicht ist es auch nicht überflüssig, sich der noch tragischeren Folgen der Durchführung solcher Ideen zu erinnern, als sie folgerichtig auf anderen Gebieten angewandt wurden: dies brachte uns unter anderen den Versuch, jegliche Gedankenfreiheit abzuschaffen, die Rassenverfolgungen, die Konzentrationslager und den Krieg . . . !

Nein, nichts erlaubt uns, als wünschenswert zu betrachten, daß das geistige Abenteuer der Menschheit, das dauert, seitdem der Mensch besteht, plötzlich in Straßburg im Gnadenjahr 1959 zum Stillstand gebracht wird.

Cocteau hat einmal gesagt: „Wenn ein Werk seiner Zeit vorauszugehen scheint, so bedeutet das lediglich, daß seine Zeit ihm gegenüber im Rückstand ist.“ Die Geschichte lehrt uns, daß diese Behauptung fast immer stimmt. Was Webern betrifft, hat sie sich einmal mehr gerechtfertigt, und zwar in eklatanter Weise; aber sein Fall kann nun als geregelt angesehen werden. Nicht auf lokaler Ebene, werden Sie mir entgegenen. Einverstanden! Daraus können wir höchstens ersehen, daß wir in Straßburg einen gewissen Rückstand einbüßen gegenüber anderen Städten gleicher musikalischer Bedeutung. Nehmen wir an, es wäre der Fall, müssen wir dann diesen Rückstand bestehen und dürfen wir die Kluft sich erweitern lassen, bis sie unüberbrückbar wird und bis jede Kontaktwiederaufnahme mit der lebendigen Musik illusorisch geworden ist? Ich glaube, dazu kein Recht zu haben, weder einem Publikum gegenüber, das ich ehre, noch einer Stadt gegenüber, die eine Hauptstadt werden will und in der Lage sein sollte, dieses Vorhaben auf *allen* Gebieten zu rechtfertigen (jetzt begreifen Sie bestimmt, inwiefern die einfache Tatsache, daß der Name Weberns einer eifrigen Konzerthörerin von Straßburg bis 1959 unbekannt bleiben konnte, für den „Schuldigen“ einen belastenden Vorwurf bedeutet).

Glauben Sie nicht, daß unter diesen Umständen ein Fortschreiten auf dem von uns eingeschlagenen Wege sich als unbedingte Notwendigkeit aufzwingt? Trotz den ungeheuren Schwierigkeiten, die überall auftauchen und deren erster Leidtragender ich bin? (Stellen Sie sich einen Augenblick vor, wie bequemer es wäre, nur noch „Erfolgsprogramme“ aufzustellen!)

Dazu müssen wir alle Hörer guten Willens zusammentrommeln (ich verzweifle auch nicht, Sie unter ihnen zu finden) und uns auf ein gewisses, wenn auch zunächst rein prinzipielles Verständ-



Kenneth Armitage
Laufende Figuren
Bronze

nis stützen zu können. Es kann weder die Rede davon sein, irgend etwas zu überstürzen, noch eine „revolutionäre“ Haltung einzunehmen; unser Ziel ist, allmählich und behutsam die Linie der städtischen Konzerte der Stufe näherzubringen, auf der sie stehen sollte.

Ich muß Ihnen sagen, daß die Wahl eines zeitgenössischen Werkes, besonders ungewöhnlicher Art, das Objekt sorglichster Bemühungen ist; das Für und das Wider werden strengstens gewogen; berufene Ratschläge werden berücksichtigt; alles, was das Stadium des Experimentellen nicht überschreitet, wird vorerst ausgeschlossen; die angenommenen Werke werden unter denen gewählt, die sich durch ihre Konfrontierung mit anderen Zuhörerschaften genügend bewährt haben, und sie zeichnen sich immer durch eine wesentliche Aussage aus. Es ist vielleicht auch nicht unnötig hervorzuheben, daß jeder „Bluff“ von vornherein gebannt wird (entgegen der allgemein verbreiteten Meinung ist dieser von einem Fachmann leicht aufspürbar, und meistens geht nur das „breite Publikum“ darauf ein).

Das sind also ernste Garantien, die ein entsprechendes Klima festen Vertrauens und ermutigender Sicherheit schaffen dürften; dies würde dem Publikum erlauben, in Kontakt zu bleiben mit einer Sprache, die sich unweigerlich weiter erneuern und fortentwickeln wird. Nach Überwindung der ersten Überraschungen — wenn sich natürlich die Gelegenheit dazu bietet! — hat die Erfahrung erwiesen, daß man sich schnell und gut anpassen kann, wenn man nicht vergißt, daß die Musik kein mehr oder weniger unterhaltender Zeitvertreib, sondern eine der lebendigen und fesselnden Formen ist, war und bleiben wird, die der Mensch seinem Suchen des Unerreichbaren gegeben hat.

Aber dann, welche wunderbare Bereicherung, wenn einmal das Hindernis überwunden und die Aneignung vollbracht ist!

Mein Pessimismus geht außerdem nicht so weit wie der Ihrige: ich kenne in Straßburg Zuhörer, die dieser modernen Musik ein großes Interesse entgegenbringen; ich kann nicht beurteilen, wieviel es sind, aber sie sind da. Es sind *junge Leute*; ihre Begeisterungsfähigkeit ist groß, und man darf annehmen, ohne sich sehr zu täuschen, daß ihr spontaner Beifall den Höflichkeitsapplaus mindestens ein wenig verstärkt hat. Hatten sie unrecht? Letzten Endes haben auch sie ein Anrecht auf *ihre* Musik; ist es übertrieben, ihnen jedes Jahr während einiger Minuten dieses Almosen zu gewähren? Ich nehme an, daß auch sie schließlich ihre Abneigungen haben; vielleicht finden sie diese sogar — und das wäre normal — unter unseren heiligsten Bewunderungsobjekten! Und dann, ihrem Geschmack nachzukommen, ist es nicht auch zu versuchen, sie selbst zu verstehen, mit ihnen den Kontakt aufrechtzuerhalten, selber jung zu bleiben? Dies scheint nicht unmöglich zu sein; als Beweis dafür will ich nur diesen Brief anführen, den das Schicksal, dieser alte Schelm, mir mit derselben Post wie den Ihrigen zukommen ließ; er stammt von Hörern von ungefähr 45 Jahren und, obwohl es mir sehr unangenehm ist, führe ich ihn hier ohne jeden Strich an:

„Wie sollen wir Ihnen unsere Freude und unseren Dank für das Konzert von gestern abend aussprechen? Ich habe den Webern noch nie in solch außerordentlicher Weise spielen hören; er ist von einer eigentümlichen Schönheit (ein neuer Schauer in der Musik, um den alten, von Baudelaire sprechenden Hugo zu paraphrasieren).

Was Berg betrifft — und deshalb waren meine Frau und ich nicht imstande, Ihnen gestern abend die Hand zu drücken —, so waren wir zu Tränen gerührt. Dies ist mit dem Opus 61 das schönste aller Violinkonzerte.

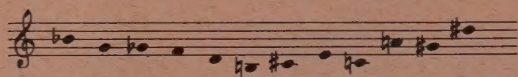
Tausendmal Dank

und vor allem: Weitermachen!“

Letzten Endes scheint mir die „Nichtigkeit“ der Symphonie von Webern zweifelhafter als je. Jedenfalls, und trotz allem, wird sie Ihnen mindestens die Kenntnisaufnahme eines der wichtigsten Namen der Musikgeschichte, seien Sie dessen versichert, ermöglicht haben.

Aus dem Französischen von Pierre Stoll

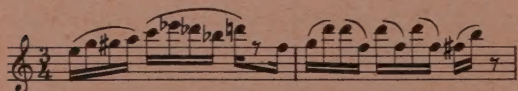
In Petrassis Schaffen haben die Orchesterkonzerte eine besondere Bedeutung für die stilistische Entwicklung des Komponisten. Das erste Konzert, 1934 komponiert, war ein Werk der ersten Reife, zugleich das erfolgreichste Instrumentalstück dieser frühen Schaffensperiode. Hier war es Petrassis gelungen, die entscheidenden Einflüsse Hindemiths und Strawinskys zu assimilieren und zu Komponenten seines eigenen Stils zu machen. In den letzten drei Konzerten näherte er sich der Zwölftontechnik und erreichte die höchste schöpferische Reife. Diese Annäherung hatte sich in einer Reihe von Werken angebahnt, die in den Jahren zwischen 1942 und 1952 entstanden, vor allem in zwei scharf kontrastierenden Chorwerken: in der geistig hochgespannten Kantate „Noche Oscura“ (1951) und im humorvollen, geistreich entspannten „Nonsense“ (1952). Hier verwendete Petrassis bereits, mehr oder weniger sporadisch, Zwölftonreihen, während das kurz vorher entstandene II. Konzert eher eine Entfernung als eine Annäherung an die Zwölftonsphäre gebracht hatte. In der jüngsten Entwicklungsphase des Komponisten stellt das II. Konzert aber weniger ein Glied als eine Parenthese dar. Eine Parenthese, die mit dem dritten, „Récréation concertante“ betitelten Konzert endgültig geschlossen wird. Dieses im Auftrag des Südwestfunks Baden-Baden 1952–1953 entstandene Werk ist unseres Wissens die erste Komposition Petrassis, in der die Zwölfton-Reihentechnik eine, wenn auch nicht ausschließliche, aber für die grammatikalische Struktur ausschlaggebende Anwendung findet. Als strukturelle Basis des Konzerts fungiert die Reihe,



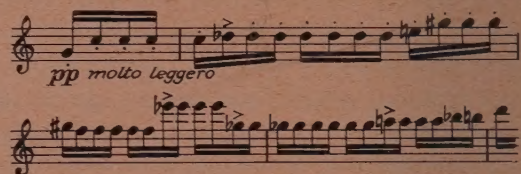
die von den Geigen (in diesem Werke nicht in zwei Gruppen untergeteilt) am Anfang des Allegro spiritoso in folgender Form exponiert wird:



Dieser melodischen Aufrollung gehen harmonische Ballungen verschiedener Reihensegmente in einem kurzen Allegro sostenuto ed energico voraus. Die Umkehrung der Reihe scheint in Figuren wie die folgende durch,



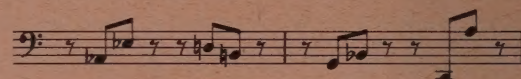
welche die Geigen in den Takten 43 und 44 spielen, während die Violoncelli (und teilweise auch die Klarinetten) sie in Oktavabständen verdoppeln. Aus der rückläufigen Form ergeben sich Tonbilder wie das folgende, das die Violinen in den Takten 63 bis 66 abzeichnen:



Auf die Krebsumkehrung beziehen sich Konturen wie die folgenden, in denen die Geigen (Takte 36–37)



und die Violoncelli (Takte 191–192)

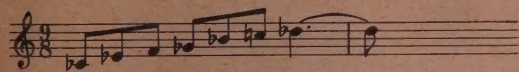


die letzten sieben beziehungsweise die ersten acht Noten dieser Reihenform übernehmen.

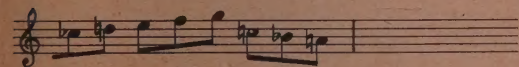
Wie gesagt, ist hier die Verwendung der Zwölftonmethode überwiegend, aber nicht ausschließlich. Trotz allen Freiheiten und Zäsuren im Reihengewebe wirkt die innere Spannung der seriellen Kraftfelder auch auf die äußere Konstruktion des Werkes. Auf dieser Determination beruht der Verzicht Petrassis, die gebräuchlichen architektonischen Unterteilungen aufzugeben und das Konzert sozusagen von innen heraus frei zu gestalten. Der Tonablauf weist keine jener Unterbrechungen auf, die von der traditionellen Aufspaltung in Sätze oder Abschnitte bewirkt werden. Die verschiedenen Tempovorschriften und Charakterbezeichnungen (Allegro sostenuto ed energico, Allegro spiritoso, Molto moderato, quasi Andantino, Vigoroso e ritmico, Adagio moderato, Allegretto sereno) dienen nur zur Andeutung der einzelnen Momente im musikalischen Geschehen, das sich in ununterbrochenem Fluß aus der reihenmäßigen Keimzelle entwickelt. Diese Bezeichnungen sind aber keinesfalls ausreichend, um die geistige Bedeutung und die im Werk verwirklichten Ausdrucksintentionen zu definieren. Die tieferen Absichten des Komponisten gehen eher aus den Zitaten des Urmotivs

der „Noche Oscura“ hervor (Originalform und Umkehrung dieses Motivs sind von Takt 402 an in das Tongewebe des Schlußteils eingeflochten). Diese Zitate stellen eine eindeutige Beziehung zur Gefühlswelt der „Noche Oscura“ her, d. h. zu jenem dramatisch gespannten Bereich, aus dem das III. Konzert eben einen „erholenden“ Ausbruch bedeuten will. So erhält das anscheinend nur divertimentoohafte, geistreich leichte Spiel („leicht“ ist verhältnismäßig auch die Orchesterbesetzung der „Récréation“: neben zweifachem Holz gibt es nur zwei Hörner, Trompete, Posaune, Pauken, Schlagzeug und einen Streicherkomplex ohne die „schweren“ Kontrabässe) eine tiefere, doppelbödige Dimension.

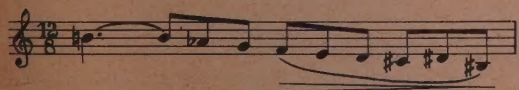
Das vierte, 1954 entstandene und ausschließlich für Streicher geschriebene Konzert setzt die im dritten Konzert angebahnte Entwicklungslinie auf konsequenteste Weise fort. Auch dieses Konzert ist frei und ohne Unterbrechung gestaltet, wenn sich auch in seinem pausenlosen Ablauf vier klar unterscheidbare Momente abzeichnen: Placide — Allegro inquieto (mit einem Sereno bezeichneten Mittelteil) — Molto sostenuto — Allegro molto. Neben reinen Zwölftonzonon weist das Konzert streckenweise frei chromatisch formulierte Teile auf, und in manchen Punkten scheinen auch diatonische Aspekte durch. Auf jeden Fall übernehmen aber die reihenmäßigen Elemente die bestimmende Rolle in der Gestaltung des Tongefüges. Während im III. Konzert die grundlegende Zwölftonreihe nach einer kurzen Einleitung klar und vollständig exponiert wurde, wird im IV. Konzert das musikalische Geschehen schrittweise in den panchromatischen Raum eingeführt. Der ganze Anfangsteil des Konzerts gibt sich als ein allmählicher Übergang aus der heptatonischen zur dodekaphonischen Sphäre. Um sich davon zu überzeugen, beachte man, wie in den ersten Takten die I. Violinen zuerst sieben verschiedene Noten exponieren:



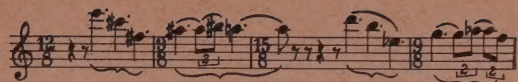
dann acht:



nachher neun:



In der Folge bezieht das Tongeschehen eine immer größere Zahl von Noten ein, bis sich eine thematische Idee kristallisiert, die eine vollständige Zwölftonreihe impliziert:

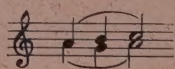


Diese Reihe gliedert sich offensichtlich in vier Dreitongruppen, die sich paarweise thematisch entsprechen: die dritte Gruppe unterscheidet sich von der ersten nur durch die Alteration der reinen Quint, während die vierte sich als Variante der zweiten ausweist, allerdings mit dem Unterschied, daß die große Sekund zur kleinen und die kleine Terz zur großen wird. Das erste skalenmäßige Motiv und das Zwölftonthema werden zunächst separat entwickelt und dann eng verschlungen durchgeführt. Der Höhepunkt des Ablaufs fällt mit dem endgültigen Überhandnehmen des Reihenthemas zusammen. Von da an erscheinen die vier Differenzialmotive der Serie in den verschiedensten und freiesten Zusammenstellungen. Oft addieren sie sich und stellen als Summe die Gesamtgestalt der Reihe wieder her. In anderen Fällen erscheinen sie separat oder verkettet sich in verschiedenen Reihenfolgen; andernorts wirken sie als Keimzellen für neue Figuren oder erscheinen in sich selbst verändert, ohne jedoch im Laufe des Werkes ihre strukturelle Organisation einzubüßen. Im „unruhigen“, aufgeregten Allegro inquieto, das in der Klangfarbe durch Dämpfer und Pizzicati charakterisiert wird, erscheint die Grundreihe niemals in melodischem Fluß: sie zersplittet sich in eckige Figuren, dehnt sich in Arabesken, ballt sich zu blockartigen Akkorden, die von entfesselten rhythmischen Elementen unaufhaltsam mitgerissen werden. Die dramatische Wucht dieses Allegros wird von einem kontrastierenden, als „Serenio“ bezeichneten trioartigen Mittelteil unterbrochen. Hier erscheint eine neue serielle Figur, die sich elastisch wölbt und von einer Reihe leichter Vorschläge und Verzerrungen einen tanzartigen, unbekümmerten, freudig-hellen Charakter erhält. Das nachfolgende Molto sostenuto hingegen löst die dramatische Spannung der Allegro-Reprise in eine mystische, geheimnisvolle Atmosphäre auf. Der Höhepunkt dieses Satzes ist dynamisch eine „Anticlimax“. Die sechsfach geteilten Instrumente spielen „sulla tastiera senza vibrare“, äußerst pianissimo und äußerst Adagio, um jene Suggestion der Entrückung zu erreichen, die Petrassi bereits in der „Noche Oscura“ angestrebt hatte. Es ist bedeutungsvoll, daß dieser „höchste“ Punkt des Werkes dem Moment der äußersten Komplexität der Strukturen entspricht: das Tonbild besteht hier aus Reihen-Schichten, die sich als Integral der Zwölftonstruktur des ganzen Werkes ausweisen: Die Grundreihe, ihre Spiegel- und Krebsformen verflechten sich hier zu einem Gewebe, dessen äußerste formelle Dichte in eine äußerste Entmaterialisierung des Klanges umschlägt. Diese statische „Vision“ zerfließt und verschwindet in hauchartigen Tremolopassagen, die

zu einem Allegro giusto führen, das von einer ruhigen Reprise des gemächlichen Einleitungssatzes beschlossen wird.

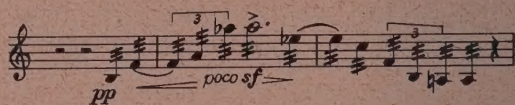
Hätten im III. Konzert die dunkel schattierten Zonen den hellen gegenüber rein episodischen Charakter, stellte sich im IV. Konzert zwischen den entgegengesetzten Ausdrucksmomenten ein dialektisches Gleichgewicht her, so kippt im V. Konzert das „chiaroscuro“, das Licht- und Schatten-Verhältnis des III. Konzertes direkt um. In diesem Werk, das im Auftrag des Bostöner Symphonie-Orchesters und seines Dirigenten Charles Münch anlässlich des 75jährigen Bestehens geschrieben wurde und dem Gedächtnis von Natalia und Serge Kussewitzky gewidmet ist, verdunkelt sich der Ausdruckshorizont beinahe gänzlich. Einige lichtvolle Momente bewirken durch Kontrast eine nur noch deutlichere Hervorhebung des tragischen Gesamtcharakters. Seit dem „Coro di Morti“ hatte Petrassi kein so pessimistisches, von Weltschmerz durchtränktes Werk geschrieben. Die Beziehung auf den „Coro di Morti“ ist nicht zufällig: Sie hat an den Ausdrucksprämissen des V. Konzertes einen absichtlichen Anteil, der dadurch verdeutlicht wird, daß eine der hauptsächlichsten thematischen Figuren des „Coro di Morti“ ins motivische Material des V. Konzertes organisch eingeflochten wird. Die Elemente und die Gliederung dieses Materials kann man gleich an den Anfangstakten analytisch aufzeigen:

Die sechs Noten, welche die Bratschen im spektralen Klang der Ponticellotremoli spielen, bilden die erste Hälfte der Grundreihe des Konzerts. Das Motiv, das die zwei Tenorposaunen zart vortragen, enthält, ausgehend vom letzten Ton der ersten Reihenhälfte, drei Töne des zweiten Reihensegments. Das Motiv selbst enthüllt sich als die vergrößerte Transposition des Themenfragments,



das die Tenöre im „Coro di Morti“ auf die Worte „lieta, no“ (freudig, nicht) singen und das eine der wichtigsten Keimzellen des ganzen „Coro di Morti“ darstellt. Die melodische Kontur und die rhythmische Gestaltung dieses Motivs sind von elementarer Einfachheit. Eben dadurch eignet sich dieses Motiv in idealer Weise für die architektonische Funktion, die ihm im „Coro di Morti“ gestellt ist, und die es, in neuen Formen, im Rahmen des V. Konzertes erfüllt. In jeder Variante klar erkennbar, stellt sich dieses, die beiden Reihenhälften verbindende Motiv nicht nur symbolisch, sondern in konkreter Weise, in das Zentrum, in das eigentliche Herz des Tongefüges und bedingt die Organisation der gesamten Komposition.

Die restlichen Töne der zweiten Reihenhälfte werden nicht sofort exponiert. Die Figur,



mit der die Geigen den Bratschen antworten, enthält in veränderter Reihenfolge dieselben Noten der ersten Serienhälfte. In dieser permutierten Gestalt erinnert sie an jene Arabeske, die mit dem Sinn eines Fragezeichens am Ende des „Coro di Morti“ erscheint. Am Schluß des einleitenden Molto moderato, und zwar beim Übergang zum Presto, zeichnet sich im Part der Klarinetten eine neue Figur ab, welche die Noten der ganzen Zwölf-tonreihe enthält:



In dieser Phrase, in der viereinhalb Takte lang nur Töne der ersten Reihenhälfte wiederholt werden, während in den restlichen Taktten nur Töne der zweiten Reihenhälfte erklingen, scheint die hexachordale Zweiteilung der Reihe ganz klar durch. Wie in dem Bühnenwerk „Von Heute auf Morgen“ von Schönberg und wie in gewissen Werken von Ernst Krenek und Roberto Gerhard führt auch in diesem Konzert Petrassis die Unterteilung der Reihe in zwei Sechstonsegmente zu einer Permutationsfreiheit innerhalb jedes einzelnen Segments. Und ebenso enthüllt sich auch hier die harmonische Herkunft dieser Art von Reihenmanipulation. Um sich davon zu überzeugen, braucht man nur die von Takt 255 an beginnende und „Sostenuto“ bezeichnete Phrase der Blechbläser zu betrachten, die dem dramatischen Höhepunkt des ersten Teils vom

V. Konzert zustrebt. Trompeten und Posaunen lassen hier in den verschiedensten Lagen einen Akkord erklingen, der aus den Noten des ersten (um eine Quart transponierten) Hexachords besteht: so wird die Einheit des harmonischen Raumes bestätigt, innerhalb dessen jene Noten sich frei organisieren können. Man kann sagen, daß die Strukturen des ganzen Werkes innerhalb der harmonischen Kraftfelder entstehen, die von den beiden Reihenhälften abgegrenzt werden, so daß das Konzert sich in seiner Substanz als eine Entwicklung von Sechstonakkorden erweist, die also die eigentlichen Keimzellen des Tonkörpers darstellen. Das Motiv des „Coro di Morti“, das vom letzten Ton der ersten Gruppe ausgeht und die Hälfte der zweiten umfaßt, wirkt, wie gesagt, als verbindendes Element dieser beiden Reihensegmente. Im Laufe des Stückes hat dieses Motiv sowohl eine strukturelle als auch eine äußerliche thematische Funktion, indem es die verschiedensten Figuren und Begleitungsformeln hervorbringt. In der Folge des Tongeschehens bezieht das Motiv bald einen vierten Ton der zweiten Reihenhälfte ein und erweist sich am Höhepunkt des zweiten Teiles vom V. Konzert im Part der Flöten



als ein beinahe wortgetreues Zitat der thematischen Zentralfigur jener ersten Chorphrase des „Coro di Morti“, in der die Verse Leopardis ertönen:

Sola nel mondo eterna, a cui si volve
ogni creata cosa;
in te morte, si posa
nostra ignuda natura;
lieta, no, ma sicura
dell'antico dolor...

Die Beziehung auf den „Coro di Morti“ ist ausreichend, um das Ausdrucks-klima des V. Konzerts zu bestimmen. Der „Coro di Morti“, den Petrassi sich selbst gewidmet hatte, stellt in seinem Gesamtwerk das Moment der äußersten Subjektivität der Ausdruckswerte dar. Einige Aspekte des „Coro di Morti“ könnte man sogar als „romantisch“ ansprechen. Im „Coro di Morti“ und im V. Konzert fühlt man, daß sich der Komponist in erster Person ausdrückt, von der fundamentalen Prämisse seiner Erfahrung ausgehend, die in der wesentlichen Problematik der menschlichen existentiellen Situation verankert ist. Das V. Konzert reiht sich an jene Werke Petrassis, in denen die ewigen Fragen ohne Antwort bleiben und durch keinen religiösen Glauben gestillt werden, sondern in unlösbarem Zweifel verharren. Daher kommt die tragische, tief pessimistische Tönung jener Werke und insbesondere des V. Konzerts. In den

beiden Teilen, aus denen dieses besteht, fehlen aber auch die helleren Zonen nicht ganz: sie erscheinen am häufigsten in den beiden verbundenen Sätzen Andantino Tranquillo und Mosso con Vivacità, die am Anfang des zweiten Teils stehen. Aber im Lento e Grave, welches das Konzert abschließt, löst sich das Tongeschehen, in rückläufiger Wiederholung der Anfangsphrase, in einer Aura unwirklicher Töne (welche die Streicher „col legno“ e „sul ponticello“ ausführen) auf, verschwindet in einem dunklen Wirbel, der auf der tiefsten Note der Kontrabässe innehält. Die geistigen und formalen Motive des „Coro di Morti“ kommen hier zu ihrer definitiven Katharsis. Wie der Komponist selbst gesteht, hatte er sich erst hier von der Atmosphäre des Totenchores befreit. Von einem rein technischen Standpunkt aus erhält das V. Konzert seine volle Bedeutung der Perspektive in der Entwicklung der permutativen Methoden, welche die Reihentechnik erneuern und zu einer freieren Schreibweise innerhalb des Zwölftonraumes führen.

Die in den Konzerten angebaute Entwicklungslinie Petrassis setzt sich in der „Invenzione Concertata“ in konsequentester Weise und auf hoher qualitativer Ebene fort. Das für Streicher, Blechbläser und Schlagzeug gesetzte Werk entstand zwischen Oktober 1956 und März 1957 im Auftrag der BBC aus Anlaß des zehnjährigen Bestehens vom Third Programme in dieser Rundfunkgesellschaft. Die wichtigsten Kennzeichen der vorangehenden Konzerte erscheinen hier in noch deutlicheren Formen. Äußerlich bezeugt die „Invenzione Concertata“ dieselbe Vorliebe Petrassis für eine Unterteilung in mehrere pausenlos verbundene Sätze, eine Vorliebe, die bereits im III. und IV. Konzert zutage getreten war. Im Vergleich mit diesen beiden Werken weist die „Invenzione Concertata“ eine kleinere Anzahl von Sätzen auf: beiläufig handelt es sich hier um den klassischen Schnitt, der einen langsamen zwischen zwei bewegtere Teile einschließt. Die Reihentechnik wird noch strenger angewandt, ohne die Freiheit und die Phantasie einzuengen, mit denen die einzelnen Tonfiguren gestaltet werden. Und dies auch da, wo die kontrapunktische Schreibweise einen viel größeren Reichtum an kanonischen Beziehungen aufweist, als es je vorher in Petrassis Werken der Fall war. Die überwiegende polyphone Konzeption des Werkes muß auch mit den Ausdrucksprämissen, die ihm zugrunde liegen, in eine enge Relation gebracht werden: über die dialektischen Gegensätze der Gefühlswerte überwiegen hier das einheitliche Klima der unruhigen Ecksätze (der Komponist bezeichnet ausdrücklich das anfängliche „Mosso“ als „inquieta“) und der beschauliche Lyrismus des zentralen Adagio sostenuto. In der strengen polyphonen Struktur, die jedes virtuoskonzertante Element ausschließt oder in den Hintergrund drängt, kann man den Grund dafür finden, daß Petrassi in diesem Falle dem Titel

„Concerto“ die Bezeichnung „Invenzione“ vorgezogen hat, wenn auch die „Invenzione“ als „concertata“ (aber eben nicht „concertante“) qualifiziert wird. Auch auf dem Gebiete der grammatikalischen Infrastrukturen wirkt sich der Verzicht Petrassis auf dialektische Prozeduren aus. Es finden keine Überlagerungen von diatonischen und dodekaphonischen Elementen mehr statt. Das Werk sprießt in seiner Substanz aus der Zwölftonreihe, die ihre eindeutige Exposition da erfährt, wo (Takte 35–44) die Streicher, sich kanonisch verflechtend, ihre ursprünglichen umgekehrten und rückläufigen Formen abrollen, während die Blechbläser dieser Exposition die metrischen Akzente verleihen, und zwar mittels Zusammenklängen, in denen die Noten der Reihe in Paaren zusammengefaßt erscheinen. In diesem Werk kommt der Prozeß der Annäherung an die Zwölftonmethode zu seinem vorläufigen Abschluß. Aber das heißt

nicht, daß Petrassi Sklave des Systems wird, oder daß er es im Geiste einer fetischistischen Orthodoxie anwendet. Im Gegenteil: die Grundreihe, bevor sie in ihrer Integrität erscheint, „entsteht“ graduell in dem Einleitungsteil, der aus den ersten 35 Takten besteht, und zwar organisiert sich diese Reihe, indem sie von Fragmenten ausgeht, die anfänglich elf oder auch weniger verschiedene Noten enthalten; im Mittelteil des Adagios nehmen die chromatischen Figuren auch den Anschein von Läufen an, in denen sich die Reihenkonturen verwischen. Aber in diesen sowie in anderen Fällen handelt es sich um Einleitungs- oder Übergangspassagen oder auch um Zäsuren in einem Tonablauf, der substantiell und vom Standpunkt der Reihentechnik eine solche Einheitlichkeit aufweist, daß man von der „Invenzione concertata“ als vom ersten wirklichen Zwölftonwerk Petrassis sprechen kann.

Abschied von der Folklore

Milko Kelemen

Als ich vor einigen Jahren die Darmstädter Ferienkurse besuchte, war ich etwas verwirrt. Aus Jugoslawien kommend, das Kompositionsstudium in Zagreb und Paris hinter mir, lehnte ich damals vieles in Darmstadt Gehörte ab. Der Grund zu dieser Einstellung war meine Vorstellung, man könnte die Idee einer von der Folklore inspirierten Musik weiterführen. Immer wieder stellte ich mir meine künftige Musik wie einen „ausgedörrten“ Bartók vor. Da in meiner Heimat die Folklore ein wichtiger Bestandteil des Volkslebens ist, und da man es dort, mit einigen Ausnahmen, als selbstverständlich findet, Elemente aus der Folklore in der Kunstmusik zu verwenden, war der Versuch, diese Richtung auszubauen, am nächstliegenden. Da ich mich aber nicht damit abfinden wollte, die Schreibweise des frühen Strawinsky oder Bartók zu übernehmen, mußte nun versucht werden, einen eigenen Weg und eigene Arbeitsmethoden zu suchen. Sofort fand ich viele hilfsbereite Hände. Alle folkloristischen Forschungsinstitute Jugoslawiens standen zur Verfügung, und die Möglichkeit, sofort alles im Zagreber Rundfunk aufzuführen, war sehr verlockend. Einige von meinen frühen Kompositionen wurden fast zoomal in Europa und in den USA durch das Zagreber Kammerorchester und die Zagreber Solisten unter Janigro gespielt.

Bei den alljährlichen Besuchen der Ferienkurse in Darmstadt bemerkte ich, wie mir die zuerst ganz

fremd erscheinenden Kompositionen allmählich vertrauter wurden. Eines der ersten Werke, zu dem ich mich rückhaltlos hingezogen fühlte, war „Canto sospeso“ von Luigi Nono. Es erschien mir sogleich als ein Meisterwerk ersten Ranges. Dann kamen Stockhausens „Gesang der Jünglinge“, vieles von Henze, der „Marteau“ von Boulez und einiges andere.

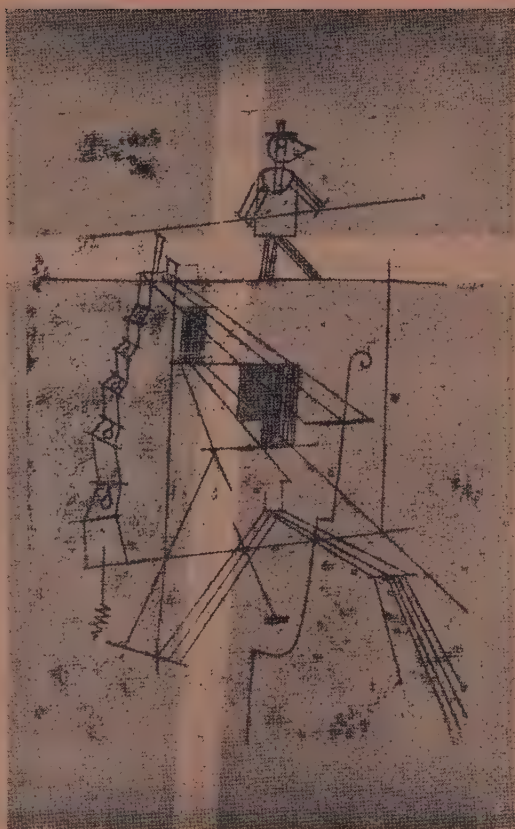
In die Heimat zurückgekehrt, komponierte ich weiter in dem schon früher durch folkloristische Elemente fixierten Stil. Ich experimentierte mit rhythmischen und melodischen Zellen, die charakteristischen Tetrachordgruppen wurden von allen Seiten betrachtet, analysiert, und ich machte immer von neuem verzweifelte Versuche, weiter vorzudringen. Von allen Seiten tauchten immer größere und größere Probleme auf. Vor allem erschien mir damals das Problem der Großform unlösbar. Verschiedene Kniffe, die man anwendet, eine Sonatenform aus „neuer Perspektive“ zu betrachten, sie zu „verjüngen“ und zu „transformieren“ oder statt der Durchführung ein „Dépaysement total“ einzuführen, all das widerte mich schon an, und ich sah zunächst keinen Ausweg aus dem Zauberkreis.

Nun aber wollte ich weiter vordringen. Wozu war das eigentlich notwendig? Einfach deswegen, weil meine früheren Arbeiten zwar geordnet und sauber, doch irgendwie nach „ausgefahrener Laufbahn“ rochen. Andererseits sah ich in der Idee

einer von der Folklore inspirierten Musik etwas, was irgendwie aus jugoslawischem Boden gewachsen ist, und die Übernahme des Schönbergischen Expressionismus auf jugoslawische Verhältnisse schien fast lächerlich. Mit der Zeit habe ich aber eingesehen, daß bei den in der Darmstädter Schule wirkenden Komponisten das Nationale im weitesten und positivsten Sinne gar nicht unterdrückt oder entfernt ist. Es ist heute wohl jedem einigermaßen orientierten Musiker klar, daß man beim Anhören einiger Werke von Boulez nicht den feinnervigen französischen Geist oder einen ausgeprägten Klangsinn als Charakteristikum französischen Musiks schaffens wegdenken kann. Ebenso sind Nonos Kompositionen irgendwo italienisch. Ja, man hat manchmal fast den Eindruck, als bestehe eine ganz ferne, aber doch essentielle Verwandtschaft mit Verdi. Und auch Stockhausen, als größter Wissenschaftler und Systematiker unter den Darmstädtern, ist in seinem Wesen deutsch. Es handelt sich hier nicht darum, nationalistische Übertriebenheiten aufzufinden, ganz im Gegenteil, es war mir immer klar, daß die Musik vielleicht die internationalste aller Künste ist, aber dennoch gibt es Eigenarten, die jeder Komponist aus seinem Lande mitbringt. Diese Feststellung war einer von den Gründen, die mir den Mut gaben, die folkloristischen Elemente aufzugeben und mit einer neuen Technik eine neue Musik zu komponieren, ohne Furcht um das „Nationale“, das ja sowieso in der Persönlichkeit eingebaut ist. Ein noch wichtigerer Grund, weswegen ich die folkloristisch geprägte Schreibweise aufgegeben habe, ist rein technischer Natur. Ich bin zur Überzeugung gekommen, daß in der folkloristisch bedingten Musik eine weitere Entwicklung im Sinne einer Organisation des Materials und einer differenzierteren Faktur nicht mehr möglich ist.

Einige bescheidene Versuche mit der Zwölftontechnik ergaben nicht die gewünschten Resultate, und bald habe ich einsehen müssen, daß man ohne eine souveräne Beherrschung der klassischen Zwölftontechnik nicht daran denken kann, selbst ein System aufzubauen, das auf diesen klassischen Grund gebaut sein soll.

Der Zufall wollte es, daß ich bei einem meiner Darmstädter Besuche Wolfgang Fortner traf. Er zeigte großes Verständnis für meine Problematik, und bald darauf wurde ich sein Schüler an der Freiburger Musikhochschule. Geführt von sicherer Hand, wurde mir die Kompositionstechnik von Schönberg, Webern und Fortner selbst vertraut. Sehr interessante und instruktive Experimente mit dem Rhythmus, der stilistischen Instrumentation sowie zahlreichen Analysen zeitgenössischer Kompositionen erweiterten meinen Horizont. Auch Diskussionen, die ich bei einem längeren Aufenthalt in Venedig mit Luigi Nono führte, zeigten mir verschiedene Möglichkeiten der aktuellen Kompositionstechniken. Nun war ich soweit, daß ich es



Paul Klee: Seiltänzer
Farbige Lithographie

wagen konnte, selbst zu versuchen, eine Arbeitshypothese aufzubauen, die meinen Intentionen entspricht.

Zu oft habe ich es erlebt – und es hat mich immer so peinlich berührt –, Kompositionen junger und manchmal auch älterer Komponisten hören zu müssen, die der Mode wegen an der „äußersten Spitze des musikalischen Bewußtseins“ herumjonglieren. Zu oft zeigte sich da ein langweiliger Akademismus und Konformismus, der mit einer künstlerischen Aussage nichts zu tun hat. Gerade Komponisten, die total determinierte Musik schreiben und nicht genügend starke Persönlichkeiten sind, waren nicht selten einem solchen Manierismus verfallen; ja selbst in Darmstadt hatte man Gelegenheit, Dutzende von Kompositionen zu hören, bei denen das berühmte Grau-in-Grau in völliger Apathie triumphierte. Obwohl ich die total determinierte Musik als Ausgangspunkt meiner weiteren Entwicklung und meiner eigenen Arbeitsweise nahm, konnten mich diese Experimente nicht ganz befriedigen. Deswegen habe ich mich entschlossen, mich in einer Arbeits-

methode zu versuchen, die auf der Aufteilung des Materials in Gruppen basiert, bei der Werte einzelner Parameter vertauschbar sind und im kleinsten Rahmen eine freie Entscheidung zulassen. So eine Kompositionsweise ist eigentlich nicht zwölftönig, da Tongruppen ausgelassen werden oder auch einige Male hintereinander benützt werden können. Auch ist diese Arbeitsweise nicht seriell, da die einzelnen Gruppen der Töne, der rhythmischen, dynamischen oder Anschlagswerte im Rahmen jeder Gruppierung austauschbar sind, im Sinne eines kleinen Modus. Es ist klar, daß es Möglichkeiten gibt, eine solche Kompositionstechnik zu erweitern und verschiedenste Zusammenhänge zwischen den Modi aufzufinden.

Der französische Maler Jean Bazain hat einmal gesagt: „Man macht nicht die Malerei, die man will, sondern es handelt sich darum, mit aller Unterschiedenheit die Malerei zu wollen, welche die Epoche kann.“ Ich bin überzeugt, daß man dieses Wort auch auf die Musik anwenden könnte, und besonders für junge Komponisten ist es wichtig, sich in ständiger schöpferischer Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der musikalischen Struktur der Gegenwart zu befinden. Dabei ist aber äußerste Selbstkritik notwendig, da die Gefahr, ein Nachahmer um der Mode willen zu sein, ständig lauert. Die Ausdrucksweise, die dem eigenen Wesen gemäß ist, könnte dadurch nicht zum Vorschein kommen. Vielleicht wurde ich durch diese Erkenntnis beim Durchschreiten der verschiedenen Strömungen und Schulen instinktiv zum Häretiker.

Das neue Buch

Begegnungen mit Pierre Boulez

Unter diesem Titel ist kürzlich bei Julliard, Paris, das erste zusammenfassende Buch über Boulez erschienen, dessen Werk nunmehr bedeutend und bezeichnend genug ist, um in wirklich konstruktiver Weise den Versuch zu wagen, sein menschliches und musikalisches Porträt zu entwerfen und die Konsequenzen aus einer der erstaunlichsten Entwicklungen der Musik unserer Tage zu ziehen.

Antoine Goléa hat sich dieser Aufgabe unterzogen, und zwar nicht in Form von Gesprächen, wie früher Milhaud und Poulenc vorgestellt wurden, sondern vielmehr in einem Bericht, durch den der Autor uns in die Welt von Boulez einführt; von Zeit zu Zeit erteilt er dem Komponisten des „Marteau sans maître“ selbst das Wort.

Ich möchte mich gleich zu Beginn zweier kritischer Bemerkungen entledigen, die man zu diesem Buch vor-

bringen könnte, das zur rechten Zeit erschien, und das ein so leidenschaftlicher Mann wie Goléa schreiben mußte. Erstens einige Fehler in bezug auf Tatsachen; sie sind übrigens nicht schwerwiegend und können bei späteren Übersetzungen oder Neuauflagen verbessert werden. Zweitens der kämpferische Ton des trefflichen Autors; der sich manchmal ohne rechten Grund zu der fieberhaften Vehemenz ereifert, die wir alle an ihm kennen.

Dieses Buch enthält Seiten, die heute geschrieben werden mußten; sie stellen ein äußerst wichtiges Dokument über Dinge dar, deren Klärung dringend notwendig ist: die exakte Bilanz der Tätigkeit eines schöpferischen Menschen wie Pierre Boulez.

Goléa geht nicht systematisch oder didaktisch vor, sondern in der Art einer freien Chronik; ich will damit sagen, daß er sein Thema individuell und chronologisch behandelt. Er entwirft zunächst ein Bild des musikalischen Pariser Milieus, in dem der junge Boulez sich formte und behauptete: die Konzerte mit moderner Musik nach der Besatzungszeit, in denen die Franzosen eine wirklich lebendige Musik wiederentdeckten, die Atmosphäre von Messiaens Klasse am Conservatoire, deren Schüler die neuen Werke von Strawinsky auspufften; die Betrachtungen von Boulez selbst über Messiaens Unterricht; die fortschreitende Entfaltung des jungen Musikers und die Entdeckung der Zwölftonmusik durch die damals Zwanzigjährigen; das Auftreten von René Leibowitz, bei dem alle diese Jungen die klassische Dodekaphonie studierten; die Ausweitung, die Boulez sogleich als notwendig für die Zukunft der seriellen Methode erkannte; seine ersten Werke in dieser Richtung; seine Anfänge als musikalischer Leiter bei der Theatertruppe von Jean-Louis Barrault; die Streitigkeiten und Versöhnungen, die all diese Abenteuer begleiteten; schließlich die chronologische Untersuchung der verschiedenen Werke von Boulez.

Der interessanteste Teil des Buches sind natürlich die Seiten, in denen Goléa die Werke von Boulez analysiert und sie nach historischen, technischen, stilistisch und entwicklungsmäßigen Gesichtspunkten folgerichtig zueinander in Beziehung setzt. Das macht er ausgezeichnet, ohne Pedanterie und ohne je in den technischen Jargon zu verfallen; dadurch ist das Buch auch für Musikfreunde verständlich, die keine übermäßigen technischen Kenntnisse besitzen.

Indem Goléa auf solche Weise die Entwicklung von Boulez aufzeigt, entsteht eine Art Tagebuch des europäischen Musiklebens in den letzten 15 Jahren: Baden-Baden, Darmstadt, Köln, Hamburg, Domaine Musical in Paris — kurz alles, was heute eine wirklich lebendige Musikpflege repräsentiert. Dieses Buch sollte von allen gelesen werden, die sich guten Willens für die aktuellen Probleme der Musik interessieren; Goléas Betrachtungen ergänzend, ergreift Pierre Boulez häufig selbst das Wort, um gewisse Einzelheiten seiner Ästhetik, seiner Absichten, seiner Ziele zu präzisieren und die Art und Weise zu erläutern, wie er die Probleme anpackt und löst.

Der analytische Teil ist ein heute einmaliges Dokument, nicht nur höchst nützlich für Musikfreunde und Kritiker, sondern auch für die Interpreten dieser Musik. Eine große Zahl von klug gewählten Musikbeispielen vermittelt dem Leser eine klare Vorstellung der verschiedenen Werke und der darin gefundenen Lösungen. Über das Analytische hinaus gelingt es



Pierre Boulez (links)
und Heinrich Strobel

Goléa, die humane Seite der Musik von Boulez aufzuzeigen. Und dies der größte und beste Dienst, den er ihm erweist: nämlich mit solcher Eloquenz zu beweisen, daß es sich hier nicht um einen neuen „Akademismus“ handelt (wie manche böswillige und unwissende Kritiker vorlaut behaupten wollen), sondern ganz im Gegenteil um eine Musik, die in den höchsten humanistischen Regionen unserer Epoche beheimatet ist.

Claude Rostand

Aus dem Französischen von Hilde Strobel

Wovon lebt die Musik?

In der musikwissenschaftlichen Seminarbibliothek einer großen deutschen Universität verzeichnete noch vor kurzem der umfangreiche Katalog eigene Sparten für Akustik, Ästhetik, Ikonographie, Notationskunde, Tonpsychologie u. a. — eine Rubrik für Soziologie suchte man jedoch vergeblich. Dies mag sich geändert haben seit dem Erscheinen der „Prinzipien der Musiksoziologie“. Ihr Verfasser Alphons Silbermann fordert eine „intime Zusammenarbeit“ von Musikgeschichte und Soziologie, eine Zusammenarbeit, die „zur Neubelebung jeglicher Musikinteressen“ Voraussetzung sei. Oder anders ausgedrückt: die Soziologie wird als Geburtshelferin einer modernen und endlich sinnvollen Musikwissenschaft proklamiert. Silbermann verlangt „eine Neufassung der Musikwissenschaft, die das Verhältnis zwischen schaffendem Künstler und Hörer den Fängen veralteter Auffassungen entzieht und der Realität nahebringt“. Und er setzt sich mit dieser Zielsetzung anscheinend nun doch in Gegensatz nicht nur zu der traditionellen, historisch orientierten Musikforschung, sondern auch — so paradox dies vielleicht erscheinen mag — zu zahlreichen Versuchen, die Musikgeschichte „sozial“ zu deuten. „Zu dem allen benötigt man kein wahres soziologisches Wissen“, schreibt er.

Zum Verständnis der spezifischen Fragestellung „Wovon lebt die Musik?“ — so der Haupttitel des neuen Buches von Silbermann (Verlag Bosse, Regensburg) — ist es zweckmäßig, erst einmal festzustellen, was der Verfasser aus dem Gebiet der Musiksoziologie ausgegrenzt wissen will. Es ist dann sicher leichter, den eigentlichen Kern des „wahren soziologischen Wissens“ zu erfassen. „Den Musiksoziologen interessieren weder Musiktheorie noch Harmonielehre, und wir hüten uns, dem Handwerklichen der Musik auch nur in die Nähe zu kommen . . . Wir wenden uns völlig von Normen in der Unterweisung über das Wie und Was des künstlerischen Materials ab . . . und wir halten uns von Aussagen über das Kunstwerk selbst und seiner Struktur weit entfernt . . . Werturteile gehören nicht zur Aufgabe der Musiksoziologie, und so kann es ihr auch nicht zugemutet werden, für Zukünftiges in die Bresche zu springen“. Die „Musik als solche“, ihre Hermeneutik, ihre Analyse oder Kritik, gehören also nicht zum Forschungsbereich der Musiksoziologie.

Und wie steht es mit den Komponisten? Sie gehören als „Produzenten“ immerhin zu einer sozio-musikalischen Gruppe, deren Struktur, Funktion und Verhalten soziologisch zu untersuchen ist. Aber es kann weder Aufgabe der Musiksoziologie sein — so lesen wir —, „den Komponisten, das Einzelwesen in dem Sinne zu zerlegen, wie es die musikalische Analyse pflichtgemäß mit dem Werk selbst unternimmt“, noch „Wegbereiter derjenigen Neugierigen zu sein, die nun unbedingt wissen wollen, was sich im Kopfe des Komponisten abgespielt hat und wie es sich abgespielt hat, als er dieses oder jenes Werk zu Papier brachte“. Aber auch gegen ein weitverbreitetes Mißverständnis der Musiksoziologie als einer bloßen „Lehre von den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Grundlagen der Musik“ wendet sich Silbermann. Dies wäre „Materialismus oder im besten Falle das ausschließliche Studium zweier Abstrakta: Ökonomie und Musik“. Die Musiksoziologie will auf keinen Fall „aus Menschen Automaten- und aus dem Musikerlebnis eine Spielmaschine machen“.

Wenn dies alles nichts oder nichts Entscheidendes mit Musiksoziologie zu tun hat, was bleibt dann noch zu erforschen, was bleibt als spezifische Aufgabe übrig? Der systematischen Entwicklung einer Antwort auf diese Frage ist im großen und ganzen Silbermanns Buch gewidmet.

Einer der führenden Soziologen der Gegenwart, René König, glaubt, „daß sich die deutsche Soziologie heute teilweise in einem völlig hilflosen Empirismus bewegt, dem auf der anderen Seite ein totaler Mangel an Theorie gegenübersteht“; und er fordert „eine Rezeption der in der übrigen Welt heute bereits erreichten Systematik“. Silbermann darf hiernach für den musikalischen Sektor eine außergewöhnliche Kompetenz beanspruchen. Der geborene Kölner wirkt seit langen Jahren als Professor an der Staatlichen Musikhochschule in Sydney (Australien). Als Soziologe verdankt er seinen großen Überblick und seine enormen Literaturkenntnisse einer langjährigen Auslandstätigkeit und zahlreichen Vortrags- und Studienreisen durch Europa und Amerika. Er hat insbesondere die von Émile Durkheim entwickelte strukturell-funktionale Analyse der sozialen Zusammenhänge für das Musikerlebnis methodisch weiterentwickelt.

Das Einleitungskapitel von Silbermanns erster großer Publikation in deutscher Sprache setzt sich kritisch mit den möglichen Annäherungswegen an die Musik auseinander, mit dem philosophischen, dem ideologischen, dem ästhetischen, dem musikgeschichtlichen Annäherungsweg usw. Im zweiten Kapitel „Musik und Sozialwissenschaft“ lernen wir in großen Umrissen die „Musik als soziales Phänomen“ kennen, erfahren sodann einiges über die soziologischen Denkschulen, über die Geschichte der Musiksoziologie und ihre Ziele. Hier finden wir auch eine übersichtliche „Begriffsbestimmung der Musiksoziologie“, die uns in den eigentlichen Problemkreis einführt, und wo es u. a. heißt:

„Vorausgesetzt, daß Musik im Mittelpunkt der Beziehungen von Menschen zu Menschen steht oder stehen kann, also ein Verhalten von Menschen zu Menschen hervorruft oder hervorrufen kann, dann definiert sich Musiksoziologie als: a) das Studium der Effekte der Musik auf das soziale Leben der Menschen; b) das Studium des Einflusses der Musik auf Gruppenbildung, Gruppenberührung und Gruppenkonflikt; c) das Studium der Entwicklung und Unterschiedlichkeit sozialer Attitüden und Muster durch Musik; d) das Studium der Bildung, des Wachstums und Niederganges sozio-musikalischer Institutionen; e) das Studium typischer Faktoren und Formen sozialer Organisationen, die die Musik beeinflussen.“

Im nächsten Kapitel entwickelt Silbermann als das zentrale Anliegen der sozio-musikalischen Analyse, als die soziale Tatsache par excellence: das Musikerlebnis. „Nur das Musikerlebnis kann Kulturwirkekreise herstellen, kann aktiv, kann sozial sein. Nur das Musikerlebnis kann bestimmender Gegenstand, kann als soziale Tatsache Ausgangspunkt und Mittelpunkt der Musiksoziologie sein“. Wir sind einigermaßen überrascht, dieses fragwürdige Etwas, das Silbermann „Musikerlebnis“ nennt, als „bestimmen den Gegenstand“ einer mit so gewichtigem Anspruch vorgetragenen Wissenschaft zu finden, überrascht, auch wenn uns der Verfasser versichert, daß es „alle möglichen Arten von Musikerlebnissen gibt . . . : sentimental, romantisch, instrumental, erotisch oder vokalisches intellektuell, interpretativ, imitativ, un-

mittelbar oder mittelbar, passiv oder negativ“. Eine geradezu verwirrende Fülle! Silbermann weiß sehr genau, daß er hier einen wunden Punkt berührt, und er kann nicht umhin, noch einmal darauf zurückzukommen: „Wir verwahren uns auf das stärkste gegen negative Haltungen und Verachtungen des Musikerlebnisses, und zwar nicht nur, weil wir es trotz und mit seinen emotionalen Teilen als soziale Tatsache in den Mittelpunkt unserer Betrachtungen stellen, sondern auch, weil wir sozial-kritisch alle diejenigen unterstützen wollen, die sich zu Recht über den Verlust des schöpferischen Miterlebens beim Hörenden und beim Interpretieren beklagen. Sie erkennen die Gefahr der Vernichtung der emotionalen Beziehungen . . .“

Die nächsten großen Kapitel behandeln die verschiedenen sozio-musikalischen Gruppen in ihrer Struktur, ihrer Funktion und ihrem Verhalten. Aus der Fülle der gebotenen Analysen seien einige Beispiele zitiert, die vom Allgemeinen mehr auf das Konkrete gehen und ganz spezielle Bereiche des zeitgenössischen Musiklebens unter die Lupe nehmen und soziologisch zu deuten versuchen.

Ein Komponist z. B. gehört zur sozio-musikalischen Gruppe der Produzenten, einer Gruppe, die in ihrer „Struktur“ u. a. durch technologische, mentale und organisatorische Komponenten bestimmt wird. Zum „mental System“ zählt Silbermann — in Anlehnung an Sedlmayr — die „Struktur der Reaktionäre . . .“, die Gruppenstruktur derer, denen es um die Bei-

Karl-Birger Blomdahl,

dessen Weltraumoper „Aniara“ am 31. Mai in Stockholm uraufgeführt wurde.



behaltung eines Status quo geht . . . , die Konzessionisten . . . und die Radikalen“. Und nun lesen wir folgende aufschlußreichen Sätze: „Diese letzteren, auch oft, ohne jeglichen Unterton der Mißachtung, Utopisten oder Schwärmer benannt, sind die Verfechter des dauernd Neuen und immer wieder Neuen. Der französische Komponist und Literat P. Boulez z. B. vereinigt in sich diese mentale Komponente, an der die Struktur einer ganzen Produzentengruppe zu erkennen ist.“ Wir glauben nicht, daß damit der führende französische Komponist der jungen Generation auch nur annähernd charakterisiert ist.

Die interessantesten Ansätze zur Deutung des gegenwärtigen Musiklebens findet man in dem Kapitel über die „Funktion“ der sozio-musikalischen Gruppen. Denn hier hat sich das Bild in den letzten Jahrzehnten oft ganz entscheidend verändert, und wir stehen vor völlig neuen Tatsachen. Über eine sozio-kulturelle Institution wie den Rundfunk kann man z. B. lesen: „Die Tatsache, daß die Institution Rundfunk heute als Unterhalter, als Mäzen, als Komponist, musikalischer Erzieher, Interpret, Musikwissenschaftler, Impresario, Programmgestalter, Tontechniker, musikalischer Penetrator, Organisator und als kultureller Homogenitätserzeuger funktioniert und somit in interaktionellen Beziehungen mit Produzenten- und Konsumentengruppen steht, wird zwar gerne als ‚vermassend‘ oder als ‚kulturschädlich‘ abgetan, ist aber für den Musiksoziologen, mit einem Blick auf die Veränderung der Funktionen solcher Institutionen wie Familie, Kirche, Industrie oder Regierung unumgänglich, unwiderstehlich und, wenn richtig erkannt und geleitet, nicht im geringsten kulturschädlich.“ Hier sind Probleme und Fragen angedeutet, deren richtige Beantwortung für eine „musiksoziologische Planung“ von entscheidender Wichtigkeit ist.

Weniger fruchtbar scheint dagegen die Frage nach dem „Verhalten“ der sozio-musikalischen Gruppen. Dabei spielt der Behaviorismus, eine von dem Amerikaner Watson 1912 begründete Richtung der Psychologie, eine wichtige methodische Rolle. Der Behaviorismus geht aus von „beobachtbaren Tatsachen“ und führt zur Berechnung und Vorhersage der Gesetzmäßigkeit des Handelns.

In dem Abschnitt über das „Verhalten bei der Produktion“ verweist Silbermann beispielsweise auf den Kompositionsauftrag für die Donaueschinger Musiktage 1956: zwölf Komponisten schrieben einen Beitrag über Mozarts Papageno-Arie „Ein Mädchen oder Weibchen“. Wir lesen darüber:

„Ein jeder weiß doch, daß die Produktion des Musikerlebnisses durch ökonomische, soziale, politische oder psychische Stimuli motiviert sein kann. Aber sie, diese Stimuli, zeigen sich nur in äußerst seltenen Fällen im Musikerlebnis . . . Oder will man vielleicht sagen, es spiele im Augenblick des Entstehens des Musikerlebnisses in der Zeit eine Rolle, ob von den zwölf Kom-

ponisten . . . drei ihren Beitrag darum komponiert haben, weil sie die Bezahlung gebrauchen konnten, zwei, weil sie dem Kommunismus anhängen, oder vier, weil sie um die Zukunft der Menschheit besorgt sind? Nichts von allem dem.“ Aber: „Wenn der Engländer P. R. Fricker ‚Unlustigkeit artikuliert‘, die Deutschen H. Erbse, G. Klebe und H. W. Henze ‚es mit dem Stirnrunzeln und mit dem Seufzen halten‘ und der Franzose M. Jarre ein ‚hochkomprimiertes Laboratoriumsprodukt plus Instinkt‘ produzierte, dann haben wir hier Muster, eben jene außermusikalischen, für den Musiksoziologen beobachtbaren Muster, über die nicht hinausgegangen werden braucht, um das Behavior, das aktuelle Verhalten bei der Produktion des Musikerlebnisses zu erfassen.“ Der Abschnitt über das „Verhalten bei der Konsumtion des Musikerlebnisses“ bringt folgende ebenso richtige wie in ihrer Verallgemeinerung fragwürdige Anmerkung zur musikalischen Mode: „Als Allgemeumschreibung für abartiges sozio-musikalisches Verhalten sei der Ausdruck ‚Snobismus‘ verwendet, womit sowohl das Verhalten derjenigen erfaßt wird, die nur einer ganz bestimmten Art von Musik zuhören, da diese gerade ‚en vogue‘ ist und sie darüber sprechen können, als auch das Verhalten derjenigen, die finden, es gehöre zum guten Ton, so zu tun, als ob man sich aufs lebhafteste für das Komplizierteste der Musik interessiere.“

Wir konnten aus der Fülle des gebotenen Materials nur einige symptomatische Beispiele herausgreifen. Heute, im Zeitalter der permanenten Tagungen und Kongresse, wo zur Verteidigung und zur Kritik ein und desselben musikalischen Phänomens von beiden Seiten immer wieder soziologische Argumente bemüht werden, bietet Silbermanns fundierte Systematik der Musiksoziologie wichtige Voraussetzungen und bedenkenswerte Ansätze. Es ist allerdings zu befürchten, daß die geschäftslüsternden Manager und vielbeschäftigten Literaten Silbermanns neues, schwer lesbares und mit Fachausdrücken vollgepacktes Buch nicht durcharbeiten werden, gerade die Leute also, die ihr Geschrei gegen alles „Unverständliche“, Schwierige und Neue in der Musik so gerne mit pseudosozilogischen Thesen untermauern. Der ernsthafte Hörer anspruchsvoller Musik wird die „Anwendung musiksoziologischer Prinzipien und Methoden bei der Annäherung an die Musik und bei der Planung des Musiklebens“ durchaus begrüßen, mag er auch die Beschäftigung mit der „Musik als solcher“ für den besseren und legitimeren Annäherungsweg halten; denn die wirklichen Entscheidungen fallen nicht im Soziologischen, sondern im einzelnen Menschen, im einzelnen Kunstwerk, und gerade die „Außenseiter“, die Vertreter eines „abartigen sozio-musikalischen Verhaltens“, haben immer wieder neue und unvorhergesehene Entwicklungen eingeleitet und damit auch das „Sozial-Bestimmende des Musikerlebnisses“ entscheidend verändert. Karl Widmaier

Menschen, die Bilder erklären wollen, bellen für gewöhnlich den falschen Baum an.

Sächsische Staatstheater
Opernhaus

Montag, am 24. Juni 1935

Anfang **6** Uhr

Außer Anrecht

Uraufführung

Die schweigsame Frau

Romische Oper in drei Aufzügen

Geht nach Ben Jonson von Stefan Zweig

Musik von Richard Strauß

Musikalsche Leitung: Carl Böhm Inszenierung: Josef Gielen.

Personen:	
Herr Marofus	Jacobus Blasche
Seine Gattin	Helene Jung
Herr Norbert	Martha Schreier
Seine Tochter	Martha Reimer
Anna, seine Frau	Maria Schott
Flora	Maria Gunde
Carlota	Karl Deime
Daniell	Kathrin Gernold
Barfallo	Hubert Schmalhaus
Marbo	

Chor der Komödianten und Nachbarn
Der der Gedlung.

Editor: Rayl Marie Pembaur / Layout und Design: AK: Werner Stammer

Abbronzetti, Wolf Mañfre · Altomonte, George Zivante · Eadsten, Leonardo Santo

Dieffenbach, Adolf von 1818 und 1872 211

Krant liefert von Fleisch, Gemüse, Kunstbrot, Gerst Seife

Räucherflugs müssen vor Beginn der Vorhellung eingenommen werden

Gelassene Karten werden nur bei Forderung der Vorleistung zurückgenommen

Anfang 5½ Uhr	Anfang 6 Uhr	Ende geg. 9½ Uhr
1. 10. 1877	2. 10. 1877	3. 10. 1877
4. 10. 1877	5. 10. 1877	6. 10. 1877
7. 10. 1877	8. 10. 1877	9. 10. 1877
10. 10. 1877	11. 10. 1877	12. 10. 1877
13. 10. 1877	14. 10. 1877	15. 10. 1877
16. 10. 1877	17. 10. 1877	18. 10. 1877
19. 10. 1877	20. 10. 1877	21. 10. 1877
22. 10. 1877	23. 10. 1877	24. 10. 1877
25. 10. 1877	26. 10. 1877	27. 10. 1877
28. 10. 1877	29. 10. 1877	30. 10. 1877
31. 10. 1877	1. 11. 1877	2. 11. 1877
3. 11. 1877	4. 11. 1877	5. 11. 1877
6. 11. 1877	7. 11. 1877	8. 11. 1877
9. 11. 1877	10. 11. 1877	11. 11. 1877
12. 11. 1877	13. 11. 1877	14. 11. 1877
15. 11. 1877	16. 11. 1877	17. 11. 1877
18. 11. 1877	19. 11. 1877	20. 11. 1877
21. 11. 1877	22. 11. 1877	23. 11. 1877
24. 11. 1877	25. 11. 1877	26. 11. 1877
27. 11. 1877	28. 11. 1877	29. 11. 1877
30. 11. 1877	1. 12. 1877	2. 12. 1877
3. 12. 1877	4. 12. 1877	5. 12. 1877
6. 12. 1877	7. 12. 1877	8. 12. 1877
9. 12. 1877	10. 12. 1877	11. 12. 1877
12. 12. 1877	13. 12. 1877	14. 12. 1877
15. 12. 1877	16. 12. 1877	17. 12. 1877
18. 12. 1877	19. 12. 1877	20. 12. 1877
21. 12. 1877	22. 12. 1877	23. 12. 1877
24. 12. 1877	25. 12. 1877	26. 12. 1877
27. 12. 1877	28. 12. 1877	29. 12. 1877
30. 12. 1877	31. 12. 1877	1. 1. 1878
2. 1. 1878	3. 1. 1878	4. 1. 1878
5. 1. 1878	6. 1. 1878	7. 1. 1878
8. 1. 1878	9. 1. 1878	10. 1. 1878
11. 1. 1878	12. 1. 1878	13. 1. 1878
14. 1. 1878	15. 1. 1878	16. 1. 1878
17. 1. 1878	18. 1. 1878	19. 1. 1878
20. 1. 1878	21. 1. 1878	22. 1. 1878
23. 1. 1878	24. 1. 1878	25. 1. 1878
26. 1. 1878	27. 1. 1878	28. 1. 1878
29. 1. 1878	30. 1. 1878	31. 1. 1878
1. 2. 1878	2. 2. 1878	3. 2. 1878
4. 2. 1878	5. 2. 1878	6. 2. 1878
7. 2. 1878	8. 2. 1878	9. 2. 1878
10. 2. 1878	11. 2. 1878	12. 2. 1878
13. 2. 1878	14. 2. 1878	15. 2. 1878
16. 2. 1878	17. 2. 1878	18. 2. 1878
19. 2. 1878	20. 2. 1878	21. 2. 1878
22. 2. 1878	23. 2. 1878	24. 2. 1878
25. 2. 1878	26. 2. 1878	27. 2. 1878
28. 2. 1878	29. 2. 1878	30. 2. 1878
31. 2. 1878	1. 3. 1878	2. 3. 1878
3. 3. 1878	4. 3. 1878	5. 3. 1878
6. 3. 1878	7. 3. 1878	8. 3. 1878
9. 3. 1878	10. 3. 1878	11. 3. 1878
12. 3. 1878	13. 3. 1878	14. 3. 1878
15. 3. 1878	16. 3. 1878	17. 3. 1878
18. 3. 1878	19. 3. 1878	20. 3. 1878
21. 3. 1878	22. 3. 1878	23. 3. 1878
24. 3. 1878	25. 3. 1878	26. 3. 1878
27. 3. 1878	28. 3. 1878	29. 3. 1878
30. 3. 1878	31. 3. 1878	1. 4. 1878
2. 4. 1878	3. 4. 1878	4. 4. 1878
5. 4. 1878	6. 4. 1878	7. 4. 1878
8. 4. 1878	9. 4. 1878	10. 4. 1878
11. 4. 1878	12. 4. 1878	13. 4. 1878
14. 4. 1878	15. 4. 1878	16. 4. 1878
17. 4. 1878	18. 4. 1878	19. 4. 1878
20. 4. 1878	21. 4. 1878	22. 4. 1878
23. 4. 1878	24. 4. 1878	25. 4. 1878
26. 4. 1878	27. 4. 1878	28. 4. 1878
29. 4. 1878	30. 4. 1878	31. 4. 1878
1. 5. 1878	2. 5. 1878	3. 5. 1878
4. 5. 1878	5. 5. 1878	6. 5. 1878
7. 5. 1878	8.	

Programmzettel der denkwürdigen Uraufführung der „Schweigsamen Frau“, die nach der vierten Vorstellung verboten wurde.

Richard Strauss zwischen zwei Stühlen

In musterhafter Edition hat Willi Schuh in einem kleinen, inhaltsreichen Bändchen das Material zum Thema Komponist — Librettist durch die Veröffentlichung sämtlicher zwischen Richard Strauß und Stefan Zweig gewechselten Briefe vermehrt (S. Fischer Verlag, Frankfurt/Main). Knappe zwanzig Zeilen Einleitung, präzise sachliche Anmerkungen, durch welche die Briefe in ihre Umwelt eingestellt werden, Verzicht auf feuilletonistische Einkleidung — um so unmittelbarer wirken die Briefe selbst, ihr sachlicher, geistiger und menschlicher Gehalt.

Wie im Briefwechsel mit Hofmannsthal bewundert und genießt man Straußens Intelligenz, die einfach, direkt und zugleich sehr raffiniert ist. Die Herstellung eines Operntextbuches ist für ihn wie auch für Zweig, der Strauß mit größtem, manchmal etwas subaltern ergebenem Respekt gegenübersteht, eine höchst ernste Arbeit. Nichts wird dem temporären Einfall und seiner raschen Entwicklung überlassen. Das Material — Gedanke, dramatischer Verlauf, Atmosphäre, Wort, Wortrhythmus und innere Wortmusikalität — wird aufs gründlichste durchgeformt und auf die Kräfte seines Eigenlebens geprüft. Zynismus gibt es nicht (wie auch im Briefwechsel mit Hofmannsthal), obwohl Straußens Natur ausgesprochen zynische Seiten

hatte. Aber auch jede falsche Feierlichkeit oder Wichtigkeitserei wird vermieden. Die Dinge werden in aller Schärfe ausgesprochen, nichts wird geschönt, nichts verschönt. Aber immer wieder ist Wärme da, Wärme aus der Tiefe der Natur, auch wenn mit Härte gedacht und gesprochen wird.

Der Kontakt zwischen Strauß und Zweig entstand in einem kritischen Moment. Nach Hofmannsthals Tod (1929) sah Strauß schwarz. Er sah sich als einen „arbeitslos dahinsiechenden Privatier“. Im Herbst 1931 kam es zum Kontakt mit Zweig, der Strauß seit Jahrzehnten bewunderte. Zweigs Intelligenz, seine geistige Beweglichkeit, seine Sensibilität, seine Beharrlichkeit wirkten auf Strauß wie ein verjüngendes Bad und verscheuchten den Pessimismus. Die Begegnung mit Zweig hat das Tor zum Altersstil Straußens geöffnet. Dies ist eine der grundsätzlichen Erfahrungen, die uns die Briefe vermitteln. Man sieht, von welcher Bedeutung menschliche Begegnungen sein können.

Auf eine andere, vieldiskutierte Seite Straußs wird besonders deutlich Licht geworfen: auf sein Verhältnis zum Nazismus. Daß Strauß sich oft opportunistisch verhielt, ist bekannt und viel kritisiert worden. Gewiß: es wäre erfrischend gewesen, wenn Strauß von Anfang an einen scharfen Strich gezogen hätte, wie dies etwa Adolf Busch oder Hermann Scherchen getan haben. Aber Strauß war nun einmal anders gebaut. Er scheute keine Kollision mit heiliggesprochenen künstlerischen Anschauungen — wenn er auch von den zwanziger Jahren an offenbar nicht in der Lage oder nicht bereit war, Sinn und Bedeutung der neuen musikalischen Entwicklungen zu erkennen —, aber er scheute den Zusammenstoß mit der Gesellschaft. Er führte eine scharfe Zunge, aber er war stets geneigt, sich mit der Realität zu arrangieren. Besser gesagt mit der scheinbaren Realität. Daraus ergab sich sein Versuch des Paktierens. Wir sagen absichtlich „Versuch“, denn im Grunde verachtete er von Anfang an die deutschen Machthaber der dreißiger Jahre. Mit Recht kann man sagen, um so schlimmer sind die Anbieterungen. Die Antwort darauf lautet: menschliche Schwäche. Der Briefwechsel mit Zweig, in dem die Probleme des Antisemitismus akut sichtbar werden, wird zum Dokument dieser menschlichen Schwäche, die zugleich die Grenzen der Intelligenz sichtbar werden läßt. Aber auch hier sind die Dinge sehr komplex. Der Arbeitstrieb des Siebzigjährigen versucht die Überspielung politischer Fakten, die die Intelligenz in ihrer dummen Brutalität als solche hätte erkennen müssen. In diesen inneren Kontrasten bricht dann Zynismus hervor, wenn Strauß z. B. von Gregors Semiramis-Entwurf als von einem Fötus spricht.

Die eigentliche Meinung Straußens über die nazistischen Machthaber kommt in einer knappen Geschichte der „Schweigsamen Frau“ zum Ausdruck, die Strauß am 3. Juli 1935, kurz nach der Uraufführung, bei der übrigens Stefan Zweig als Autor auf dem Theaterzettel genannt wurde, niedergeschrieben hat: „Aber es ist eine traurige Zeit, in der ein Künstler meines Ranges ein Bühnchen von Minister um Erlaubnis fragen muß, was er komponieren und aufführen lassen darf. Ich gehöre halt auch zur Nation der ‚Bedienten und Kellner‘ und beneide beinahe meinen rasseverfolgten Stefan Zweig, der sich nun definitiv weigert, offen und geheim für mich zu arbeiten, da er im Dritten Reich keine ‚Spezialduldung‘ beansprucht.“ Größe und

Schwäche, Wille zum Widerstand und immer wieder die Bereitschaft, klein beizugeben: in diesem Widerspruch lebte Strauß. Der Briefwechsel mit Zweig — der natürlich auch eine Fülle von Licht auf den Komponisten Strauß wirft (rührend die rhetorisch auftretende, aber doch wohl im Innersten ernst gemeinte Frage: „Muß man 70 Jahre alt werden, um zu erkennen, daß man eigentlich zum Kitsch die meiste Begabung hat?“) — gibt einen schonungslosen Einblick in dieses Dilemma, das trotz der grandseigneurialen Haltung im Geist und in der Seele des Komponisten geherrscht hat. Hans Curjel

Die Stimme der Wahrheit

Alfred Einstein spricht an irgendeiner Stelle von der „typisch deutschen Eigenart“, rastlos und restlos alles zu publizieren. Dieses nationale Kennzeichen, Symptom des blinden oder bewußten Dranges nach faustischer Universalität, wird der Persönlichkeit Alfred Einsteins noch posthum aufgeprägt: mit der gesammelten Publikation verstreuter oder unveröffentlicht hinterlassener Essays, die nun schon einen zweiten Band des Pan-Verlages, Zürich, füllen. Vor dieser Dokumentation einer „typisch deutschen Eigenart“ ist zunächst einmal Freude zu bekunden: weil uns Deutschen damit eine musikpublizistische Potenz gewissermaßen wieder zugeordnet wird, die wir erst vor einem Vierteljahrhundert als „undeutsch“ ausgebürgert haben und heute, nämlich im neuen Riemann-Gurlitt, nur noch als „amerikanischen Musikforscher von deutscher Geburt“ zu kennzeichnen wagen. Leider können wir Alfred Einstein nicht mehr fragen, ob er diese allzu korrekte Angabe zur Person auch im übertragenen Sinne für richtig gehalten hätte. Aber man weiß doch noch, wie sehr er im deutschen Kulturraum verankert war und blieb. Er soll auch als wohlbestallter und mit dem Ehrendoktorat von Princeton ausgezeichnete „amerikanische Musikforscher“ alle seine Arbeiten deutsch niedergeschrieben haben. Im Quellennachweis, der diesem neuen Band als Plus gegenüber dem ersten („Von Schütz bis Hindemith — Essays über Musik und Musiker“) beigegeben ist, findet sich an zwei Stellen freilich die Angabe „aus engl. Manuskript des Autors“; außerdem heißt es von den Texten im Vorwort des Verlages: „Ein Teil davon stand uns in deutscher Sprache zur Verfügung, die

übrigen mußten aus dem Englischen übersetzt werden.“ Wie denn: wurden die englischen Übertragungen ursprünglich deutscher Arbeiten etwa „rückübersetzt“? Leider wird vom Verlag kein verantwortlicher Herausgeber für diese Sammlung genannt. Der Verlag dankt lediglich „Frau Hertha Einstein für ihre vielseitigen Bemühungen zur Sammlung der oft weitverstreuten Druckunterlagen“. Sie sind in der Mehrzahl undatiert. Wozu aber dann ein Quellennachweis, wenn man nicht erfährt, zu welcher Zeit etwa der Titelseintrag über „Nationale und universale Musik“ entstanden ist? Und dieses Beispiel steht nicht allein. Das Buch wimmelt geradezu von Anzeichen dafür, daß bei der Herstellung weniger Sorgfalt oder Sachkenntnis am Werke waren, als es der Autor auch übers Grab hinaus für seine Arbeit beanspruchen darf, ein Mann, von dem es im Motto heißt: „In der Geschichte der Musikwissenschaft zwischen etwa 1910 und 1950 war Einstein eine der markantesten Persönlichkeiten.“ Dieser Schlußsatz aus dem Einstein-Artikel von Richard Schaal in der Enzyklopädie „Musik in Geschichte und Gegenwart“ gehörte — derart aus dem Zusammenhang der umfassenden Würdigung gerissen und daher unpräzise, auswechselbar und klischeeartig wirkend im Hinblick auf eine so profilierte Persönlichkeit wie Einstein — eher auf eine Bauchbinde zu diesem Buch als an den Platz des Mottos. Die Frage nach der Verantwortung für diese Veröffentlichung wird vollends brennend, wenn man der Schreibweise „Konzerto grosso“ oder „faszistische“ begegnet, einer grotesken Freudschen Fehlleistung wie „Kanon in der Untersex“ (Seite 191), willkürlicher, teilweise sinnentstellender Zeichensetzung (z. B. Seite 198 unten), einem spanischen Musikforscher namens „Vedrell“ (statt Pedrell), der Trennung „nationalis-tisch“ oder einem Satz (aus einer Besprechung von Paul Henry Langs Buch „Music in Western Civilization“) wie diesem: „Es kennt alle Quellen, und ist dennoch nichts weniger als eine Komplikation“ (sic!).

Gerade einem Alfred Einstein gegenüber wirkt diese Art der Herausgabe, gelinde gesagt, unangemessen. Über seine akribische Auffassung von Edition braucht hier wohl kein Wort verloren zu werden. Auch zum biographischen Teil dieser Essay-Sammlung, die wieder in eine historische und eine systematisch-kulturkritische Abteilung (ohne Zäsur) gegliedert ist, bedarf es in diesem Rahmen gewiß nicht der Lobrede. Aber zum Bukett der kulturkritischen Parerga ist wohl der Hinweis am Platze: Wo steckt heute wenigstens ein Bruchstück von diesem Mut, zu sagen, was ist? Wer

CARL ORFF *Ein Bericht in Wort und Bild*

Mit Beiträgen von K. H. Ruppel, G. R. Sellner und W. Thomas.
Ein chronologischer Bildbericht über Orff und sein Bühnenschaffen,
mit Bühnenbildentwürfen und Szenenfotos, Manuskript-Faksimiles,
Porträts, Texten und Skizzen.

144 Seiten · 72 Bildtafeln · Pappband mit Schutzumschlag DM 9,60

SCHOTT

denn geißelt noch den von Abendroth (Walter) gezeichneten musikalischen „Zeit“-Geist so furchtlos: „Der komponierende Kritiker ist ein Schaden unseres Standes“? Wer darf — ohne von den Nur=Akademikern in offenkundig radikal abwertender Absicht so gleich als „Journalist“ qualifiziert zu werden — nicht freihändig behaupten, sondern sachlich registrieren: „Die deutsche — und neben ihr die österreichische und schweizerische — Musikwissenschaft zeichnet sich aus durch ihren emsigen Betrieb an den Universitäten... Jeder Ausländer seufzt, wenn er in die Notwendigkeit versetzt ist, eine deutsche Dissertation zu lesen und aus den vielen Schalen des Seminar-Jargons den meist sehr geringen Kern herauszulösen“?

So stellt sich die Unterscheidung „Nationale und universale Musik“ nicht als Spekulation dar, sondern auch in den Aufsätzen zu Randerscheinungen als Kritik an der konkreten Situation. „Leben wir nicht

in einer Krise?“ fragt Einstein 1943 in einem Essay mit dem lapidaren Titel „Germany“. „Und kann Musik aus dieser Krise, sofern sie wahrhaftig ist, sofern sie nicht Produkt eines der vielen Mitläufer des ‚Neuen‘ ist, den Charakter ihrer Entstehungszeit verleugnen?“ Einstein fügt die Feststellung an: „Es ist der höchste Ruhm der ‚Neuen Musik‘, daß sie den Mut hat zur Wahrhaftigkeit.“ Das sollte endlich auch von der nachkriegsdeutschen Musikpublizistik in summa gelten dürfen, die von dem so wissensreichen wie temperamentvollen Autor dieses Essays nicht zuletzt im stilistischen „service“ mancherlei lernen kann, wenngleich die deutschen Kollegen des amerikanischen Professors Alfred Einstein ihn für sich reklamieren: „Denn er war unser.“ Gut; dann gelte aber auch für sie sein Wort, seine leidenschaftlich gelebte Überzeugung: „Das neue Werk ist lebendig. Es lohnt sich, Charakter zu haben.“ K. W.

Blick in ausländische Musikzeitschriften

„Musica d'Oggi“, Mailand, März 1959.

Piero Rattalino eröffnet eine Artikelserie mit Auszügen aus sieben Musikberichten, die der siebzehnjährige Ferruccio Busoni 1883 aus Wien an die Triester Tageszeitung „L'Indipendente“ sandte, wo sie mit der anagrammatischen Unterschrift „Bruno Fioreucci“ veröffentlicht wurden. Im ersten Bericht sehr kritische Bemerkungen über Wagner („Tristan“) und Brahms (3. Symphonie, deren Uraufführung der Jüngling miterlebte). Besonders ausführlich befaßt sich Busoni natürlich mit den Pianisten, vor allem mit Anton Rubinstein und Wladimir von Pachmann und den Liszt-Schülern Arthur Friedheim und Moritz Rosenthal, deren technische Perfektion er rühmt, während er Wärme des Ausdrucks vermißt.

„The Juilliard Review“, New York, Winter 1958/59. Erste amerikanische ausführliche Würdigung von Karlheinz Stockhausen (Otto Luening). Überblick über den amerikanischen Musikverlag im Jahre 1958 (Arthur A. Hauser).

„Le carré rouge“, Lausanne, März 1959.

Polemischer Briefwechsel über die avantgardistische Neue Musik zwischen Ernest Ansermet, René Dumesnil und Claude Rostand.

„Feuilles Musicales“, Lausanne, März 1959.

Nachruf auf den Schweizer Komponisten Raffaele d'Alessandro (1911–1959). Auszüge aus unbekannten Briefen von Gustave Doret über Pariser Musikereignisse.

„Arts et Musique“, Estavayer, Mai 1959.

Ausführliche Würdigung von Carl Orff anlässlich der Pariser Erstaufführung seiner Oper „Der Mond“ (Emma Piel). Kurzbiographien der Schweizer Komponisten Julien-François Zbinden (geb. 1917) und Rudolf Kelterborn (geb. 1931).

Schweizerische Musikzeitung, Zürich, April 1959.

Rolf Liebermanns „Capriccio“ (Willi Schuh, Analyse und Bericht über die Pariser Uraufführung).

„Österreichische Musikzeitschrift“, Wien, April 1959.

Kurzbiographie des belgischen Komponisten Marcel Poot (K. F. Müller). Zum Streit um Bartóks Nachlaß (Victor Bator).

„Phono“, Wien, März/April 1959.

Das Phonogramm-Archiv der Wiener Akademie der Wissenschaften (Kurt Blaukopf).

„Mens en Melodie“, Utrecht, April 1959.

Über das Liedschaffen Anton Weberns (Harry Mayer, als Beigabe das sehr schöne Webern-Porträt von Hildegard Jone). Zeitgenössische holländische Werke für die Jugend (Wouter Paap; besprochen werden Kompositionen von Rudolf Escher, Ignaz Lilien und B. M. Huijbers).

„Nutida Musik“, Stockholm, Jahrgang 1958/59, Nr. 1/5.

Über Edgard Varèse (Olle Bonnier). Zusammenfassende Betrachtungen über die Streichquartette von Hilding Rosenberg (Bo Wallner). Selbstbekenntnisse und Kurzbiographien der jungen schwedischen Komponisten: Jan Carlstadt, Hans Eklund, Maurice Karfok und Bo Linde. Über Schönbergs „Moses und Aron“ (Jacques Wildberger). Bartók als Musikdramatiker (P. A. Hellquist). Dichtung und Musik (Luciano Berio). Über raumakustische Probleme (Bengt Hambræus und Karlheinz Stockhausen). Sinn und Unsinn in der Musik (Mátyás Seiber). Über Strawinskys „Agon“ (Bernhard Levkowitsch).

„Ruch Muzyczny“, Krakau, März 1959.

Folkloristisches in der polnischen Kunstmusik des 20. Jahrhunderts (Florian Janiewicz).

Willi Reich

Fortners Weise von Geburt und Tod in Hamburg uraufgeführt

Boris Blacher schrieb kürzlich eine Dante-Vertonung für Sopran und Solovioline. Rolf Liebermanns jüngstes Werk ist eine Komposition für Sopran und Solovioline mit Orchester. Und Wolfgang Fortner teilt in seiner Kantate „Chant de Naissance“ für Soli, Chor und Orchester nach Worten von Saint John Perse einen der beiden Texte einem Sopran und der Solovioline nebst Streichern zu.

Dies ist nur der eine Aspekt dieser kombinatorischen Vertonung, die zwei Gedichte des französischen Dichter-Diplomaten S. J. Perse alias Alexis Saint-Léger versweise ineinanderschiebt: ein Chanson aus Anabasis, vertont als Madrigal für fünfstimmigen Chor, Bläser, Harfen und Schlagzeug, sowie ein Wiegenlied, eine Berceuse für Sopran, Solovioline und Streichorchester. Variation verschleift die Teile innerhalb beider Gruppen, die unverschmolzen bleiben; die Vokalsätze schwingen ein mit instrumentalen Préludes oder Interludes; ein Bicinium der beiden Solisten bildet den zarten, verwehenden Ausklang. Damit spiegelt die musikalische Großform deutlich die Struktur dieser assoziativen Dichtung, die wie aus zufällig zusammengewehrten Verssplintern ihre Assoziationsreihen bildet und durch Variation Figur baut. Klare Disposition: hier zwei vom Dichter bewußt vage umrissene Gedankensphären, im engsten Ausschnitt angeblitzte Bilder; dort zwei scharf getrennte, aber alternierende Klangkörper, die beide Kreise unvermischt sich überlagern lassen. Hier die auf schwingende Kantabilität, auf sensiblen, individualisierten Lyrisismus hin ausgelegte Märchenweise des wie aus mythischer Vorzeit bange heraufklingenden Wiegenlieds. Dort die poetisch verkürzte und vielfach verkapselte Naturmagie der Madrigale mit ihren konträren Merkmalen: statische, zu „stehendem Klang“ erstarrte Expressivität; kollektive Behandlung des Textes; schneidend scharf punctus contra punctum gesetzte Bläser-Partien mit ihrem wie aus tönendem Erz getriebenen Spaltklangbild.

Fortner möchte mit diesem synthetisch erzeugten Spannungsfeld eine „hintergründige Art der gegenseitigen Interpretation“ bewirken, nicht der blanken Textworte, sondern der beiden Atmosphären; er möchte damit zugleich ein simultanes Doppelpotrait des Dichters geben. Das ist um so eher möglich, als die beiden Gedichte insgeheim den gleichen Kern, einen gemeinsamen Nenner haben: Kreislauf von Geburt und Tod und ihre Identität, also ein Thema, für das Musik als Werden aus Vergehendem höchst zuständig ist. Für die radikale Prozedur dieser Übertragung ins andere Medium ist das Schicksal der Textvorlage bezeichnend. Sie wird zwischen den gefügten Chorzeilen der archaisierenden Madrigale gleichsam zerrieben, von den Aufschwüngen und tiefen Abstürzen der Sopranpartie wie ausgelöscht, nachdem sie die musikalische Wiedergeburt bewirkt hat. Was beim Hören erhalten bleibt, ähnelt dank der französischen

Sprache nahezu Vokalisieren als der gleichsam verlorenen Form, die aber der neuentstandenen Werkgestalt aufgeprägt bleibt. Hier erreicht Fortner jene Totalität der Wort-Ton-Beziehung, die er etwa mit den Shakespearesongs und mit „The Creation“ anzielte und die er in der Lorca-Oper „Bluthochzeit“, diesem zentralen Werk seines bisherigen Schaffens, auch nach der szenischen Dimension hin realisiert hat.

Wie sehr diese Musik zwischen Kalkül und Inspiration ausbalanciert ist, bewies Hans Schmidt-Isserstedt mit einer Aufführung, die erfolgreich auf die Gunst der letzten Stunde, also auch auf die inspirierende Ausstrahlung des Werkes vertraute. Eine grundsätzlich andere Klangregie, die beide Sphären härter gegeneinander stellte, die detaillierter ausleuchtete und tiefer abschattierte, ließe sich denken. Otto Franze hatte den Chor einstudiert; das Sinfonieorchester des Hamburger Senders zeigte gegen Ende einer anstrengenden Saison absolute Hochform; Erich Röhrs nobler Geigenton sekundierte dem üppig ausgestatteten Sopran des farbigen Gesangsphänomens Gloria Davy, dem tragenden Element dieser Premiere. Ihre beispiellos elementare Musikalität, die gleichsam von Kopf bis Fuß auf Singen eingestellt ist; diese wie selbstverständliche Art des Umgangs mit einer so differenzierten Vokalität ließ die „Richtigkeit“ dieser Musik wohl am unmittelbarsten einleuchten. Eindeutiger Erfolg in der überfüllten Musikhalle.

Zwischen Gottfried von Einems „Stundenlied“, Karl Amadeus Hartmanns Siebenter Sinfonie und Fortners „Chant de Naissance“ bot Herbert Hübner drei Uraufführungen im 59. Abend seines „neuen werks“. Zwei Drittel des Programms sind Auftragskompositionen des Norddeutschen Rundfunks. Erstens: „Configurationen II für Orchester“ von Hermann Heiß. Wie bei der in Darmstadt uraufgeführten ersten Folge handelt es sich, wie der Komponist mitteilt, um „eine musikalische Widmung an den großen Maler und Bilderzähler Paul Klee. Seine zauberhaften Bildtitel verführen dazu, eine den Vorlagen entsprechende Musik zu schreiben“. Aber überfordert Heiß nicht die oft anfechtbare Beziehung der meist nur lose aufgepappten Unterschriften zu den Bildern? Zum Beispiel: „Nichtkomponiertes im Raum“. Heiß übersetzt praktisch wortwörtlich, wenn er „das Nichtkomponierte, nämlich ad libitum gegebene Tonfolgen einzelner oder mehrerer Spieler“, in „einen festgefügtten Klangraum“ stellt. Braucht es dazu der Umwege über Kleesche Bildtitel, oder funktioniert die Übertragung im Prinzip nicht etwa doch programm-musikalisch? Zu fragen wäre deshalb, ob sich nicht Delaunay und die Kunst der Orphisten einer unprogrammatischen Übertragung ins andere Medium eher anbieten als die oft mißverständene hieroglyphische Zeichensetzung Paul Klees. Von der fragwürdigen Beziehung zur Formenwelt der bildenden Kunst abgesehen, bietet der hochgeschätzte Darmstädter Bannerträger Hauers

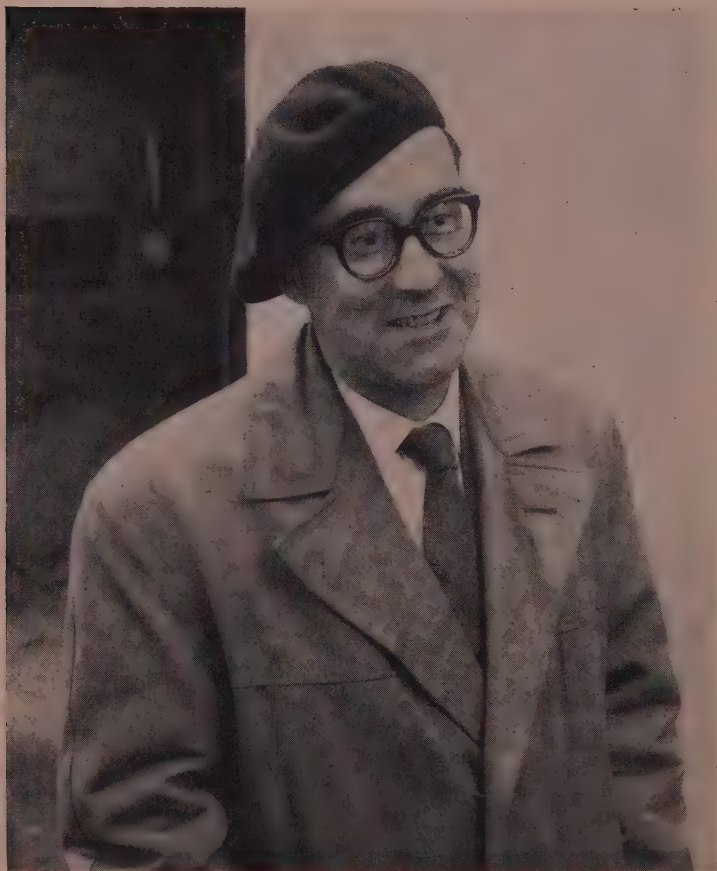
und Patentinhaber einer „peritonalen Tonbewegungslehre“ in seinen neuesten Configurationen teils konstruktiv gearbeitete, teils vegetativ ausgeformte Klangfarbstudien an, die immer hart am Rande der Palette operieren: mit Manipulationen an der Klavierbesatzung à la John Cage, mit einem eigenen „col legno“-Effekt für Bläser und anderen klingenden Collagen. Die Ergebnisse wirken teils apart, teils gewaltsam oder eben doch illustrativ. Sind solche umständlichen Operationen am instrumental lebenden Klangkörper sinnvoll, wenn — wie wir inzwischen doch wissen — elektronische Montagen uns viel direkter in die Maschinenwelt eines klingenden Surrealismus versetzen?

Claude Bällif jedenfalls, der andere Auftragskomponist des Abends, möchte „zuerst eine Musikmaschine bauen“. Vielleicht meint er das nicht wörtlich, oder er hält sich nicht an seine Notiz. Sein „Concert pour orchestre à 4“ op. 20 mit dem Titel „Voyage de mon oreille“ ist eine kleinzellige Vier-Orchester-Musik, die den Kleeblatt-Effekt, den vierfach konzertanten Kontrast jedoch gar nicht ausschöpft. Reflexion und Kalkül eilen der kompositorischen Praxis dieses eigenwilligen jungen französischen Theoretikers einer „Metatonalität“ offenbar noch voraus, wie diese Uraufführung erkennen ließ. Das Konzert zerfällt in ein loses Bündel satzartiger Fragmente, die jeweils in sich wieder auf exklamatorische Bruchstücke hin ausgelegt sind, auf die nur unterschwellig zusammenhängende

Folge von Einwüfen, von breaks, wie der Jazzfan sagt. Man konstatiert wieder einmal, wie spät die neueste Musik dem literarisch längst etablierten inneren Monolog, diesem „punktuellen“ Protokoll des Unbewußten, auf die Spur gekommen ist.

Der schwedische Komponist Ingvar Lidholm greift vollends gleich aufs Wort zurück, auf einen kraftgenialen, naturmagischen Text „Skaldens natt“ (Die Nacht des Dichters) aus dem Jahre 1820 von Carl Jonas Love Almqvist. Sein jüngstes Werk ist eine ungewöhnlich kompakte sinfonische Kantate für Sopran, Chor und Orchester. Der 38 Jahre alte Schwede, Kammermusikchef des Stockholmer Rundfunks, überträgt das halluzinatorische Element dieser bestandsaufnehmenden, zugleich halbentrückten Prosalyrik wie bei überdrehter Rückkopplung. Das Textinitial „Ich hörte den Donner die Wolken besteigen“, Ankündigung unaufhörlicher Detonationen steuert den gesamten musikalischen Ablauf, der sich addiert aus grollenden, am Hörnerv zerrenden, atompilzigen Orchesterpassagen, kantig gefügten Chorblöcken und einem zu vokaler Ekstase hochgetriebenen Sopransolo (Entdeckung des Abends: die finnische Sopranistin Maria Heidi).

Dieser sperrige Klotz von Kolossalmusik, ein Findling aus Nordland, setzt gegen das verbreitete modisch-serielle Nüancieren bis ins Endlose offenkundig zielbewußt die überstarken Akzente. Aber diese ins Studio



Der Schweizer Komponist
Jacques Wildberger

wurde an die Badische Hochschule
für Musik in Karlsruhe berufen.
Er leitet die Kompositionsklasse
und lehrt Instrumentation sowie
Instrumentenkunde.

gepreßte Metamusik läßt dem halbbetäubten Ohr auch in elegischen Passagen kaum eine Chance zu differenzieren. Der Endeffekt ähnelt fatal dem ebenfalls ein-tönigen Eindruck jener extrem entgegengesetzten, übernützierten Mikrostrukturen. Außerdem stellt sich auch hier die Frage: Was soll das Vielfach-Fortissimo, die geballte Ladung von Chorstimmen, der denaturierte Instrumentalklang, wenn sich solche gargantuesken Effekte heutzutage einfacher und zugleich suggestiv wirksamer auf elektronische Weise herstellen und kontrollieren lassen? Damit soll keineswegs der elektronischen Musik pauschal ein Vorrang zuerkannt werden. Hier wie bei Heiß geht es lediglich um mögliche Inkonssequenzen in der instrumentatorischen Konzeption.

Gastdirigent des Abends, der getragen wurde vom Sinfonieorchester und dem von Otto Franze glänzend vorbereiteten Chor des Hamburger Senders, war Heinz Wallberg. Der umworbene bremische Generalmusikdirektor bewies verblüffende Partiturkenntnis, aber er zeigte insgesamt auch eine zu sanft fordernde, mitunter nachgiebige Hand. Man möchte meinen, daß ein zeitweiliger Verzicht auf den allzu verbindlich geschwungenen Taktstock, gerade vor Neuer Musik, Wallbergs Sonderbegabung noch deutlicher herauschälen würde. Gleichmäßig verteilter Beifall, wie leider meist an dieser Stelle, bekundete eine sich interessiert gebende Indifferenz.

Klaus Wagner

Hannover: studio für neue musik

Werner Heutling, dem ersten Konzertmeister des Opernhausorchesters in Hannover, ist es gelungen, mit seinen Kollegen Oswald Gattermann (Geige), Erich Bohlscheid (Viola) und Bernhard Braunholz (Cello) ein Streichquartett zu gründen, das — nach seinem Debüt im „studio für neue musik“ der „Musikalischen Jugend“ zu urteilen — alle Aussicht hat, im Musikleben Niedersachsens und weit darüber hinaus ein gewichtiges Wort mitzureden. Man traute dem geigerischen Musikantentum und der Intelligenz Heutlings allerhand zu; daß er aber gleich beim Start seines Quartetts eine so brillante Leistung im Vortrag von vier schwierigen Werken moderner Musik erzielen würde, hatte niemand erwartet.

Mit dem 3. Quartett in einem Satz des jungen Düsseldorfer Jürg Baur aus dem Jahre 1952, einem äußerst konzentriert im freien Zwölftonsystem gearbeiteten Werk, wurde die Matinee eingeleitet. Waren hier schon die polyphonen Gewichte der Stimmführung (glänzend die abschließende Fuge!) durch die homogene Wiedergabe sorgsam unterstrichen, so staunte man erst recht, wie vehement es den Künstlern in der Interpretation des 3. Hindemith-Quartetts von 1922 glückte, die dichte Kontrapunktik und den stürmisch drängenden Kraftstrom dieses frühen Werkes zu treffen. Die Ausgewogenheit im Nachempfinden von artistischen Klangfarben innerhalb der einzelnen Instrumente, die äußerste Konzentration auf musikalische Spannungen innerhalb miniaturhaftester Gebilde, all das bewunderte man im Vortrag der sechs Bagatellen op. 9 von Anton Webern.

Als Abschluß wurde Béla Bartóks 1. Quartett op. 7 mit einem Elan in der rhythmischen Steigerung der schnellen Sätze und mit einer klanglichen Rundung und Feinheit in der Ausdrucksspannung des langsamen ersten Satzes geboten, daß man bekennen muß, sorgsamer als hier können fürs erste die Gegensätze innerhalb eines so heiklen Quartettwerkes kaum ausbalanciert werden. Der Beifall war stürmisch.

Erich Limmert

Keine Initiative in Kiel

Was nützen alle gutgemeinten „Tage zeitgenössischer Kunst“, wie sie Kiel, eine Landeshauptstadt mit 260 000 Einwohnern, Universität, Pädagogischer Hochschule, Fachschulen und höheren Lehranstalten durchführte, wenn zu einem von Georg C. Winkler vorbereiteten und vom Städtischen Orchester einwandfrei gestalteten Konzert „Musik der Zeitgenossen“ nur 120 Zuhörer erscheinen, unter ihnen wenig junge Gesichter, meist Vertreter jener älteren Generation, die immer wieder in den Konzerten anzutreffen sind? Die Konstruktivität von Weberns „Variationen für Orchester“ op. 30 konnten begreiflicherweise auf Anhieb nicht verstanden werden, sie zogen an den Ohren sang- und klanglos vorüber. Zwölf Stücke für Kammerorchester von Friedrich Voß, die uraufgeführten „Résonances“, erwiesen sich als neo-impressionistische Klangexperimente, die immerhin aufhorden ließen, da sie bei aller Neuhaftigkeit in den Klängen doch den Anschluß an die große Tradition nicht vergaßen. Gottfried von Einems „Meditationen“ wurden als problemlose Musik akzeptiert. Hindemiths Kammermusik op. 24 Nr. 1 von 1922 aber begeisterte so, daß das bis dahin höflich applaudierende Publikum das frischfröhliche Finale mit dem Wilm=Wilm=Fox=trott da capo verlangte.

Die Programme der Symphoniekonzerte (des Vereins der Musikfreunde) waren um der lieben (und notwendigen) Abonnenten willen recht konventionell. Neues wurde kaum geboten, falls man Hessenbergs „Konzert für Orchester“ oder Brittens „Violinkonzert“ (Solist: Theo Olof) noch neue Musik nennen darf. Eine ehrliche Begeisterung der Hörer rief aber Bartóks „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta“ hervor, die vom Städtischen Orchester unter der Leitung von Georg C. Winkler hervorragend dargeboten wurde: stürmischer Beifall einer Zahl von Kennern erbat die Wiederholung des Schlußsatzes!

Von den Städtischen Bühnen ist, was die Oper betrifft, leider wenig oder nichts zu melden. Auch hier dem Publikum und einigen einflußreichen Leuten zu Liebe ein dahinvegetierendes Repertoireprogramm, das als „Neuestes“ Weinbergers „Schwanda“ bescherte. Nicht ein einziges wirklich neues Werk, deren es doch eine erkleckliche Zahl gibt, auch keines, das schon anerkannt auf Provinzbühnen abgespielt wurde. Ein wenig ergiebiges Fazit für das Musikleben einer Landeshauptstadt. Man erinnert sich dabei mit Wehmut an die Zeiten, als unter Belker und Sellner auch hier Neues und Neuestes versucht wurde!

Edgar Rabsch

Zeitgenössische Musik in der Stuttgarter Villa Berg

Zwei Orchesterkonzerte, ein Kammerkonzert, dargeboten an drei aufeinanderfolgenden Abenden eines Wochenendes und ergänzt durch eine Vortragsmatinee: In diesem Umfang pflegt der Süddeutsche Rundfunk seine alljährlichen Tage „zeitgenössischer Musik“ zu halten. Die Zahl der angekündigten Uraufführungen hatte sich gegenüber dem Vorjahr von sechs auf vier verringert. Wird wirklich weniger komponiert, vielleicht im schwäbischen Raum, dem der Sender ja auch verpflichtet ist, oder war die Auswahl des Angebotes schwieriger, die Jury strenger? Oder fürchtete man gar, sich nach irgendeiner der Richtungen zu stark zu exponieren? Die Fragen berühren das Problem der Programmbildung. Unverfängliche Querschnitte haben gewiß einen verlockenden Aspekt; aber sollte ein Sender nicht Werke, die längst „konzertfähig“ geworden sind, wie Bartóks zweites Klavierkonzert, besser in sein vielfältiges Musikprogramm einbauen und solch einem Wochenende einen exzeptionelleren Charakter bewahren?

Jedenfalls ist sehr zu bedauern, daß von den angekündigten Uraufführungen auch noch eine entfallen mußte, eine Orchesterkomposition von Hans Otte — Kopfstück des ersten Abends —, der bei den vorjährigen Stuttgarter Tagen mit einer Kammermusik nachhaltig auf sich aufmerksam gemacht hatte. Die Komposition war nicht termingemäß fertig geworden, auch dies ein kurioses Symptom, das in letzter Zeit den Festen Neuer Musik anhaftet und das ganze System ihrer Vorbereitung, der Werkbestellung wie des „eingeplanten“ Kompositionsauftrages, fragwürdig, wenn nicht reformbedürftig erscheinen läßt. Hans Müller-Kray, dem Dirigenten und künstlerischen Leiter der Tage, aber wird man zugute halten dürfen, daß ihm dieser Ausfall das Konzept doch etwas verdorben hat.

Ersatz — oder vermutlich kein Ersatz — war die zweite Symphonie des 33jährigen C. H. Veerhoff, einsätzig, doch fünfteilig gegliedert, eine großangelegte Passacaglia, deren Themenkomplexe nicht genügend individuelles Leben haben, um zähe Entwicklungen zu vermeiden; die schwerfällige, ungelenke Instrumentierung hängt dieser Musik noch überflüssige Gewichte an. Hans Werner Henzes zweite Orchestersuite aus dem Ballett „Undine“ gab als Antipode dieses Konzertes das Musterbeispiel einer Kongruenz von Einfall und Orchestrierung, von kompositorischem Vorgang und Klanggestalt, selbst wenn man der Ansicht sein kann, daß eine so der Sinnhaftigkeit der Szene verbundene Musik zur konzertanten Darbietung noch weiterer Komprimierung bedürfte. Verbliebene Uraufführung dieses ersten Abends war des 36jährigen Stuttgarters Martin Gümbels Concerto für Holzbläser, Streicher und Schlagzeug, in durchsichtiger Faktur und lichtem Klang kammermusikalisch geartet, traditionell in dreisätziger Form, doch merklich in serieller Kompositionstechnik gearbeitet: mit sorgsam ausgehörten Reihenakkorden, klanglich dezent koloriert durch kontrastierende Instrumente, wie Flöte, Englischhorn, Violoncello, Xylophon und Pauke, nur rhythmisch etwas flach im Dreiertakt des Finale.

In der Mitte des Kammerkonzertes stand Hermann Reutters neuer Liedzyklus „Weltlicht“ nach Gedichten

aus dem gleichnamigen Roman des isländischen Nobelpreisträgers Halldór Laxness, Frucht einer Konzertreise in diesen hohen Norden. Auf Laxness' Poesie lagert Patina, um nicht zu sagen Staub; mag sein, daß die Übersetzung ins Deutsche ihr dichterisches Idiom nicht bewahren konnte. Reutter bemächtigt sich der Texte wie stets mit lyrisch-emphatischer Geste, seine Deklamation ist wie stets ausgezeichnet, einige Instrumente fügen in der Begleitung dem an entscheidenden Stellen oft dominierenden Klavier nicht unwesentliche Klanglichter hinzu, das Schlagzeug läßt ein Ostinato dahinwirbeln — und doch ist erst im letzten der sieben Gedichte, einer Valse triste, die Einheit, Sibelius-stimmungshaft, erzwungen. Hervorragender Sänger und Interpret: der Bariton Carl Darrow White.

Vorangegangen war das Kammerkonzert für Oboe und Klarinette mit Streichorchester des 65jährigen Josef Schelb aus Baden-Baden, dritte und letzte Uraufführung, eins mehr in der Legion neobarocker Spielstücke. Als Antipode hier gleich das Vorbild dieser Generation und ihr Meister: Hindemith mit seinem jüngsten Kammermusikwerk, dem Oktett für Klarinette, Fagott, Horn und Streichquintett (zwei Bratschen), den Berliner Philharmonikern gewidmet und in seiner Gattung nicht minder instrumentales Paradestück wie das Philharmonische Konzert, fünfsätzig, voll der formalen und kontrapunktischen Künste, ein inspiriertes Werk und das Inspirierteste, das man seit geraumer Zeit von Hindemith hörte.

Die Wiedergaben wurden getragen durch die hohe Verlässlichkeit der Musiker des Südfunkorchesters wie die gediegene Arbeitsweise des Dirigenten Hans Müller-Kray, die der Referent in der letzten Probe zu Strawinskys „Threni“ erfahren konnte: das große sakrale Werk, vorbereitet durch einen Vortrag Heinrich Lindlars, erklang am letzten Abend erstmals in Stuttgart.

Ernst Thomas

Moderne Passion in Göttingen

Die Johannes-Passion des knapp fünfzigjährigen Jan Bender, die am Karfreitag von der Göttinger Jakobikantorei uraufgeführt wurde, ist ein kirchenmusikalisches Experiment, das mehr als flüchtiges Interesse fordern darf. Das Werk umschließt nicht nur die Leidensgeschichte bis zum Kreuzestod, sondern auch die wesentlichen „Szenen“ der Vorgeschichte, angefangen vom Plan der Hohenpriester, Christum zu töten (Johannes 18, 1) bis zur Gefangennahme Jesu, mit der die meisten Johannes-Passionen beginnen; es unterscheidet sich von der Tradition ferner grundsätzlich darin, daß es das Passionsgeschehen als Wegstufe zur Auferstehung und nicht — wie üblich — isoliert betrachtet (das Vorspiel verarbeitet den Choral „Christ ist erstanden“, ein theologisch überzeugender, die Karfreitagsliturgie allerdings sprengender Gedanke); es macht schließlich mit der gottesdienstlichen Bindung einer Passionsmusik Ernst, indem es

die eingefügten Choräle von der Gemeinde mitsingen und den Orchesterpart bewußt von Laien (Kindern), neben einigen Berufsmusikern, spielen läßt und durch solchen Mitvollzug des Werkes die Kluft zwischen künstlerischer „Darbietung“ und genießendem „Publikum“ zu überbrücken sucht.

Hier, bei der Orchesterbesetzung und -behandlung, beginnt allerdings die musikalische Problematik des Werkes. Benders Passion — wohl die erste in der zeitgenössischen protestantischen Kirchenmusik, die wieder Instrumente verwendet — ist für Solisten (in unbegleiteten, dem Schützchen Tonfall angenäherten Rezitativen), dreistimmigen Chor, Holz- und Blechbläser und das Instrumentarium des Orffschen Schulwerks besetzt. Indem aber der Komponist die Orff-Instrumente übernimmt und sie von Kindern spielen läßt, legt er sich stilistisch auf einen Quart-Tritonus-Ostinato-Primitivismus fest, der zwangsläufig orientalische und „bairische“ Assoziationen hervorruft, die einer Passion merkwürdig anstehen und dazu den

wesentlich komplexeren Ausdrucksmitteln in den Chören und Choralsätzen widerstreiten. Überall, wo Instrumente nur zusätzlich verwendet werden (wie in den kräftig realistischen, schlagend dramatischen Turbae), gelingen starke, differenzierte und legitime Wirkungen; überall aber, wo die Instrumente allein musikalische Formen (Vor- und Nachspiele) aufbauen sollen, ist der Stilbruch unverkennbar.

Auch die ausgefeilte und intensive Darstellung des Werkes durch die Göttinger Jakobi-Kantorei (Leitung: Hans Jendis) und die vorzüglichen Vokalsolisten (u. a. Wilhelm Kaiser, Jürgen Jaeger und Wolfgang Büssenschütt) konnte die Zwiespältigkeit dieser Stilexperimente nicht ganz überbrücken. Sie machte aber deutlich, daß Benders Johannes-Passion den Anfang eines Weges andeutet, der die protestantische Kirchenmusik aus der Enge einer selbstgewählten, auf die Dauer sterilen stilistischen Beschränkung in fruchtbarere Bezirke führen könnte.

Ludwig Finscher

Berichte aus dem Ausland:

Begeisterung für Liebermanns neues »Capriccio« in Paris

Seit zwei Jahren hat Igor Markevitch die Leitung einer der ältesten Pariser Konzertvereinigungen inne, der Association des Concerts Lamoureux, zu deren Präsidenten gleichzeitig Georges Auric ernannt worden war. Seit diesem Tag hat sich die musikalische Atmosphäre der Pariser Sonntagskonzerte vollkommen verändert. Und zwar aus folgendem Grund: seit mehreren Jahrzehnten geben vier große Symphonieorchester jeden Sonntag um die gleiche Stunde vier Konzerte, in denen man fast stets die gleichen, angeblich kommerziellen Werke von Beethoven bis Tschai-kowsky spielt. Selten steht etwas Moderneres als Ravel oder Honegger auf dem Programm. Bis jetzt behaupteten die Direktoren dieser vier Konzertunternehmen, daß ihre Orchester nicht existieren könnten, wenn man nicht jeden Sonntag ausschließlich klassische Musik spielen würde. Ja, sie sagten sogar, daß die Ankündigung eines Konzerts von Bartók oder Strawinsky zwischen einer Symphonie von Mozart und von Beethoven allein genügen würde, um die Säle zu leeren!

Diesen Vorurteilen setzte Igor Markevitch ein striktes Dementi entgegen. Seit zwei Jahren spielt er jeden Sonntag ein zeitgenössisches Werk, und diese Programme leerten keineswegs die Säle, sondern interessierten das Publikum so sehr, daß die anderen Gesellschaften einen Rückgang ihrer Einnahmen feststellen mußten; sie fragen sich zur Zeit, ob sie ihre Konzerte nicht vom Sonntag auf einen Wochentag verlegen sollten. Das Unterfangen von Markevitch wirkte nicht nur auf das Publikum stimulierend, son-

dern auch auf die Orchestermusiker, die bisher als Angestellte einer Musikbürokratie behandelt wurden und sich nun mit neuem Eifer an ihre neuen Aufgaben machten.

Kurz: das Unternehmen Markevitch ist ein unbestreitbarer Erfolg.

Aber die Lamoureux-Konzerte begnügten sich nicht damit, dem Publikum die bereits klassischen Werke der heutigen Musik vorzuführen. Ihre Initiative ging noch weiter. Sie bestellten neue Werke bei jungen Komponisten oder solchen, die dem großen Publikum weniger bekannt sind. Nach Pierre Boulez erhielt Rolf Liebermann einen Auftrag für ein Werk für Sopran-solo, Violine und Orchester: dieses „Capriccio“ wurde kürzlich unter der Leitung von Markevitch mit Irmgard Seefried und Wolfgang Schneiderhan uraufgeführt.

Das „Capriccio“ ist das Resultat eines langjährigen Projekts. Vor zwei Jahren, als Liebermann anlässlich der „Schule der Frauen“ in Salzburg war, hatte Irmgard Seefried ihn um ein Werk gebeten, das sie und ihren Mann in ähnlicher Weise zur Geltung bringt wie die berühmte Arie aus „Il Re Pastore“ von Mozart. Kurz darauf kam der Auftrag von Markevitch für ein Stück von etwa 20 Minuten, das ein normales Symphonieorchester in der üblichen Probenzeit einstudieren kann.

Die Bedingungen kennend, machte sich Liebermann sogleich daran, ein Werk „nach Maß“ zu schreiben, in dem er sowohl der Virtuosität der Solisten wie der

Bläser und Schlagzeuger des Lamoureux-Orchesters Rechnung trug. Das gelang ihm mit großem Geschick. Dieses Werk „nach Maß“ ist geglückt, denn es hatte nicht nur einen großen Erfolg beim Publikum; auch die Pariser Presse, die sonst so geteilte Meinungen hat, war diesmal einig in ihrer Begeisterung und in ihrem Lob.

Liebermanns „Capriccio“ ist ein Rondo von der klassischen Form A/BC/A/DE/A. Diese Form bedingt und begünstigt naturgemäß die Virtuosität, und dies entsprach der Absicht ihrer Auftraggeber. Ohne Zweifel verzichtet der Komponist deshalb auf einen literarischen oder poetischen Text. Das Werk ist lediglich eine große Vokalise, bei der die Singstimme die Funktion eines instrumentalen Klangelements hat. Das Gleichgewicht von Gesang und Solovioline ist beachtenswert gewahrt. Die beiden Protagonisten haben alle Möglichkeiten, den Glanz ihres Tonmaterials und die Meisterschaft ihrer Technik zu zeigen. Diesem Gleichgewicht dient auch die orchestrale Disposition, die nur Bläser, zwei Klaviere, Kontrabässe und eine Menge Schlagzeug umfaßt.

Wie so oft hat Liebermann eine musikalische Sprache verwendet, die eine Synthese von diatonischer und dodekaphonischer Schreibweise darstellt. Genauer gesagt, dem Rondo liegt ein freier Zwölftonstil zugrunde, während die verschiedenen Episoden im diatonischen Stil geschrieben sind.

Eine derartige Stilmischung ergibt sich recht gut aus der Biegsamkeit der Schreibweise und der Einheit, die Liebermann dem ganzen Werk zu geben verstand, aber auch aus dem expressiven Charakter, den er bewußt anstrebte. Der Titel „Capriccio“ könnte vermuten lassen, daß er nichts anderes als ein einfaches Divertimento machen wollte. Aber beim Anhören des Werkes stellt man fest, daß es mehr ist: alle Hörer waren gepackt von der starken Empfindung, die es ausstrahlt, von der schlichten, echten, unmittelbaren und transparenten Lyrik, für die sich in gewissen Episoden die diatonische Schreibweise hervorragend eignet.

Die beiden Solisten der Uraufführung waren brilliant. Irmgard Seefried war in bester Form, sie bewältigte spielend die unglaublichen Schwierigkeiten, die der Komponist in dieser Partitur häufte und die vom kapriziösen Scherzando bis zur reinsten Lyrik reichen. Ebenso konnte Wolfgang Schneiderhan seine glänzende Technik, seine intelligente Spielweise und seinen sehr schönen Ton bestens entfalten. Auch die Bläser und Schlagzeuger des Lamoureux-Orchesters bewältigten ihre Aufgaben mit einer unvergleichlichen Beweiskraft und Meisterschaft.

Claude Rostand

Aus dem Französischen von Hilde Strobel

Webern und Schönberg im Concertgebouw

Ein Kammerkonzert des Niederländischen Vereins für Neue Musik im Amsterdamer Concertgebouw war dem Schaffen von Anton Webern und Arnold Schönberg gewidmet. Eingeladen war das Rheinische Kammerorchester, das, durch den plötzlichen Tod von Maurits Frank verwaist, von dem argentinischen

Dirigenten Mauricio Kagel geleitet wurde. Weberns Fünf Sätze für Streichquartett, die Edgar Scipenbusch, Helmut Weißkapp, Reinard Debowske und Karel Möhringer bewundernswert spielten, waren der Höhepunkt des Abends. Auf die Originalfassung folgte eine Aufführung des Werkes für Streichorchester, wobei festgestellt werden mußte, daß die subtile Sphäre des Streichquartetts in der Bearbeitung nicht erreicht wurde. Weberns sechs Trakl-Lieder op. 14 wurden von der Sopranistin Naomi Farr vortrefflich gesungen. Die vorzügliche instrumentale Einrahmung durch Klarinette, Baßklarinette, Geige und Cello erhöhte die eindrucksvolle Wiedergabe dieses Werkes. Der zum Abschluß aufgeführte Pierrot Lunaire von Arnold Schönberg konnte nicht ganz befriedigen. Gisela Tramperts Sprechgesang war zu flach und zu frei, auch wurde die Tonhöhe nicht immer exakt genug beachtet. Doch erntete auch dieses Werk stürmischen Beifall im ausverkauften Concertgebouw. D. R.

Menuhin probiert ein neues Violinkonzert in Israel

In einer dreistündigen „Leseprobe“ lernten Yehudi Menuhin, das Israel Philharmonic Orchestra und einige eingeladene Musiker und Akademiestüler ein neues Violinkonzert kennen, das der israelische Komponist Odedo Partos als Auftragswerk der amerikanischen „Fromm Foundation“ für Menuhin geschrieben hat. Selbst hervorragender Geiger und Bratschist, hat Partos nach neuen Lösungen der virtuos-technischen und musikalisch-formalen Probleme des modernen Solokonzertes gesucht; die Komposition des Werkes hat ihn fast zwei Jahre lang beschäftigt, und viele Entwürfe sind wieder verworfen worden. In seiner vollendeten Form hat das Konzert drei Sätze und eine Aufführungsdauer von etwa 35 Minuten. Wie auch in den unmittelbar vorangehenden – und einigen während der Arbeit am Violinkonzert entstandenen – Werken Partos' fällt die neuartige Synthese orientalischer und westlich-serieller Elemente auf. Partos entwickelt die Verwandtschaft alt-traditioneller orientalischer Reihenvariation und dodekaphonischer Prinzipien in konsequentem Denken; auch in der Instrumentation und der Solotechnik läßt sich nahöstlicher Einfluß erkennen, ohne daß sich hier billige Stilmischung einstellt. Im Gegenteil, über die strukturellen, formalen und technischen Experimente hinaus bildet sich ein durchaus persönlicher Ausdrucksstil, der sich aus den früheren Werken des Komponisten ableiten läßt. Der Virtuosität und dem Intellekt des Solisten werden hier gewaltige Ansprüche gestellt, und die meist heterophone Schreibweise für Orchester verlangt auch Verständnis und technische Meisterschaft vom Dirigenten. Yehudi Menuhin, der das Konzert im kommenden Winter uraufführen will, und der junge Dirigent Garry Bertini zeigten sich ihren Aufgaben in der „Leseprobe“ großartig gewachsen. Trotz der selbstverständlichen Unzulänglichkeiten einer solchen ersten Probe blieb kein Zweifel, daß das neue Werk eine originelle Bereicherung der zeitgenössischen Konzertliteratur darstellt.

pgz

Ägypten orientiert sich in Europa

In Ägypten konzentriert sich das Musikleben ausschließlich auf die beiden Hauptstädte Kairo und Alexandria. Anfangs lag die Organisation in privaten Händen: es war vor allem die „Société des Concerts“, die in beiden Städten Konzerte veranstaltete, indem sie namhafte Künstler aus dem Ausland einlud. Bereits Anfang der dreißiger Jahre hatte Ägypten auch ein Symphonieorchester, das dem Radio angeschlossen war, das aber nach wenigen Jahren aufgelöst wurde; einige Quartette, die im Laufe der Jahre gegründet wurden, erlitten das gleiche Schicksal.

Seit 1956 besitzt Kairo wieder ein Symphonieorchester, das zuerst zum Rundfunk, jetzt zum Informationsministerium gehört. Dieses Orchester gibt jeden Freitag zwei Konzerte mit demselben Programm — vormittags für Schüler und Studenten, abends für das Publikum. Das Orchester, dessen Kräfte zum Teil in Europa engagiert wurden, steht unter der Leitung von Franz Litschauer aus Wien. Allerdings werden die Konzerte auf längere Dauer unterbrochen, wenn das Orchester anderweitig gebraucht wird — zum Beispiel während der sechs Wochen der italienischen Opernstagione und während der drei oder vier Wochen der Ballettsaison. Die Programme dieser Konzerte sind so zusammengestellt, daß sie Ägyptens Publikum vor allem mit den Standardwerken des klassischen Repertoires vertraut machen. Sogar eine Bruckner-Symphonie wurde letztes Jahr zum erstenmal in Ägypten aufgeführt, fand aber keinen großen

Rhea Jackson sang u. a. Werke von Poulenc und Milhaud. Die Sopranistin Eva Monferrato trug Lieder von Debussy, Roussel und Ravel vor. Französischer Musik ist das Publikum von Alexandrien besonders zugänglich. Unter den italienischen Werken, die im Laufe der Konservatoriumskonzerte aufgeführt wurden, können wir vor allem Kompositionen von Busoni (Diario indiano), Casella (Pièces enfantines), Martucci (Tarentelle) und Dallapiccola (Sonatina Canonica), alle von der Pianistin Lidia Protti gespielt, ferner Pizzetti, Petrassi und Malipiero nennen. Strawinsky wurde nur ein einziges Mal aufgeführt, und zwar die Sonate 1924 mit dem jungen Pianisten Klaus Schilde, und auch Prokofieff (Sonate Nr. 2 für Geige und Klavier, mit Edith Bertschinger, Geige) und Hindemith (Suite für Cello solo mit Giorgio Menegozzi) sind nur je mit einem einzigen Werk vertreten. Besondere Beachtung fand dagegen die griechische Musik. Die Pianistin Maria Cherogea spielte „Deux préludes“ von Kalomiris, während die Pianistin Marica Papaioannou in einem Konzert, das den Werken Skalkottas gewidmet war, die Passacaglia, die Suite Nr. 4 und die „Courtés-Variations“ spielte. In diesem Konzert, das am zehnjährigen Todestag von Nikos Skalkottas stattfand, hörte man ferner das „Concertino für Oboe und Klavier“ 1939 (Uraufführung), gespielt von Gudrun Gramlich und Piero Guarino, die Erste Suite für Geige solo und Klavier 1946, gespielt von Edith Bertschinger und Piero Guarino, das Klaviertrio „Acht Variationen über ein griechisches Volksthema“, gespielt von Edith

Pierre Boulez dirigiert Paul Hindemith in Aix-en-Provence, und zwar das Konzert für Orchester.

Anklang. Was die zeitgenössische Musik anbelangt, so findet sie nur gelegentlich Platz in diesen Konzerten, und zwar meistens mit Werken nationaler bzw. folkloristischer Färbung. So wurde hier das Violinkonzert von Khatchaturian mit Edith Bertschinger als Solistin aufgeführt, das Divertimento von Béla Bartók, die Griechischen Tänze von Skalkottas, die Rhapsodie Roumaine von Enesco und die 3. Symphonie von Abu Bakr Khairat, einem ägyptischen Komponisten, der folkloristische Themen in der Art des 19. Jahrhunderts symphonisch verarbeitet. Von ihm hörte man auch noch eine „Suite folklorique“.

In Alexandria konzentriert sich das Musikleben hauptsächlich auf die Veranstaltungen des Konservatoriums, dessen Leiter, Piero Guarino, ein Casella-Schüler ist und selbst einige Male als Komponist an die Öffentlichkeit trat. Das Konservatorium veranstaltet durchschnittlich ein Konzert wöchentlich, teils mit einheimischen, hauptsächlich aber mit ausländischen Künstlern, die eigens hierfür engagiert werden. Der junge ägyptische Pianist Eddie Filus, der zur Zeit in München lebt, gab ein Konzert, in dem er die „Préludes“ von Frank Martin spielte. Die amerikanische Sängerin

Bertschinger, Mario Guzzi und Piero Guarino, und ein Largo für Cello und Klavier, gespielt von Mario Guzzi mit Piero Guarino. Das Konzert stand unter dem Patronat des griechischen Konsuls in Alexandria und erregte großes Aufsehen.

Von anderen Unternehmen wären hauptsächlich das deutsche Kulturinstitut in Kairo zu nennen, das im Dezember 1958 eröffnet wurde und wöchentlich ein Konzert veranstaltet. Das süddeutsche Kammertrio führte dort ein Werk von Karl Höller auf, ferner Werke von Hindemith und Gamal Abdel Rahim, einem jungen ägyptischen Komponisten, der bei Harald Genzmer studiert hat und zum erstenmal an die Öffentlichkeit trat.

Neben diesen Konzerten spielen Plattenvorführungen im Kairoer Musikleben eine große Rolle. Einmal wöchentlich veranstaltet der „Guézireh Sporting Club“ für seine Mitglieder abends ein Plattenkonzert mit Kommentaren von Albert Bajocchi. Auch diese Programme sind vor allem dem klassischen Repertoire gewidmet. Immerhin wurden dort im Laufe der letzten sechs Monate Werke von Strawinsky (Sacre du

Moderne
Architektur in Tel Aviv
von Arie Sharon



Printemps, Petruschka und Psalmensymphonie), Hindemith (Schwanendreher), Bartók (Violinkonzert, Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta und 3. Klavierkonzert), Walton (Bratschenkonzert) und Schönberg (Fünf Orchesterstücke) vorgeführt, die besonderes Interesse erregten.

Brigitte Schiffer hält seit vielen Jahren Seminare über moderne Musik, die auch durch Schallplatten illustriert werden. Im Laufe der Zeit hat sie die verschiedensten Richtungen behandelt, über die Wiener Schule und ihre Ausläufer, über Boulez, Nono, Stockhausen und die elektronische Musik, über Strawinsky, Hindemith, die englische moderne Musik und zahlreiche andere Gebiete gesprochen. Die beiden letzten Semester waren der neuen amerikanischen Musik gewidmet, mit Werken von Ives, Sessions, Piston, Harris, Copland, Barber, Haieff, Morton Gould, Schuman, dello Joio, Fine, Bernstein, Creston, Rorem, Hovhaness, Chavez, Varèse, Cage, Partch, Brant und Antheil. Hierzu kommen Vorträge über Ives im Konservatorium von Alexandria und im „Centre du Livre“ von Kairo, über Hovhaness im armenischen Club von Kairo und ein Weihnachtsprogramm mit Bachs Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ und Strawinskys Choralvariationen. In einer Vortragsreihe des Ägyptischen Rundfunks, die am 24. Mai begann, werden ebenfalls eine Reihe moderner Werke besprochen und gespielt.

So zahlreich die Versuche auf dem Gebiete der Aufführung und Besprechung sind, so vereinzelt sind sie bisher auf dem Gebiet der Produktion. Es ist noch verfrüht, von einer Schule junger ägyptischer Komponisten zu sprechen, da zur Zeit keine einheitliche Linie zu verfolgen ist, und die meisten Komponisten sich, je nach ihren Interessen, am italienischen Verismus oder der deutschen Romantik orientieren. Jedoch scheint sich bei Gamal Abdel Rahim eine persönlichere Note Bahn zu brechen, und man kann vielleicht dort Ansätze finden, die zu einem neu-ägyptischen Stil führen werden.

b. s.

Petrassis Serenata in Tel Aviv uraufgeführt

Im Rahmen einer Konzertreihe, die die Bathseba=de Rothschild-Stiftung im Tel-Aviver Museum ermöglicht, und die selten gehörter alter Musik und zeitgenössischen Werken gewidmet ist, wurde Goffredo Petrassis Serenata für Flöte, Bratsche, Kontrabaß, Cembalo und Schlagzeug uraufgeführt. Das im Juni 1958 vollendete Werk war im Auftrag der Ortsgruppe Basel der IGNM zur Feier ihres 30jährigen Bestehens komponiert worden. Die Uraufführung fand dort nicht statt. So kam es in Tel Aviv zu der ersten Wiedergabe, die Frank Pelleg vom Cembalo aus dirigierte. Petrassis „Serenata“ gehört zu der ansehnlichen Zahl zeitgenössischer Kompositionen, deren Partitur beim Lesen kompliziert, durchkonstruiert, überraffiniert erscheint und die Lust zum Auffinden der Grundreihe, der seriellen Durcharbeitung und formalen Gestaltung erweckt, beim Hören aber spontan inspiriert wirkt und alles Konstruktive in den Hintergrund treten läßt. Die Partitur bietet dem Musiker ein Übermaß interessanter Ansatzpunkte zu seriellen und musico-mathematischem Studium; dazu kommt virtuose Ausnutzung der klanglichen Möglichkeiten, die durch die fünf gewählten Soloinstrumente und ihre stets wechselnden Kombinationen gegeben sind. Der unvoreingenommene Zuhörer aber wird fasziniert von dem Charme der melodischen Erfindung, dem schillernden Klang, der Lebendigkeit der Darstellung und dem echten Serenaden-Charakter, der hauptsächlich durch die arios-rezitativischen Soli bestätigt wird. Die Solo-Flöte eröffnet das Werk und beherrscht seinen ersten Teil auch im Ensemble. Nach kammermusikalischer Durchführung des melodischen und thematischen Materials folgt das Solo der Bratsche, dann des Kontrabasses, darauf des Cembalos; in der Coda führt wieder die Flöte. Das spärlich verwendete Schlagwerk dient als farbiger Hintergrund und wirkt stellenweise wie eine „Continuo“-Stütze.

pgz

Blick in die Zeit

Met berauscht Professor Böhm

Unter diesem Titel berichtete Karl Schumann in der „Süddeutschen Zeitung“, München:

Generalmusikdirektor Professor Dr. jur. Karl Böhm, weltbekannt als Dirigent wie als Vater des Filmstars Karl-Heinz Böhm, kam mit der lässigen Eleganz und der charmanten Verbindlichkeit des Altösterreichers zur Pressekonferenz ins Hotel „Vier Jahreszeiten“, um sich von einem dreimonatigen Gastspiel an der New Yorker Metropolitan Opera „zurückzumelden“.

Daß er, der seinen Stammsitz in Wien hat, München für seinen Begrüßungsempfang wählte, hat seinen Grund nicht zuletzt darin, daß Professor Böhm in Baldham ein Waldgrundstück besitzt und ernsthafte Baupläne erwägt, „wann i nur länger als vierzehn Tag im Jahr an einem Fleckerl bleiben könnt“. Überdies verknüpfen Böhm alte Bande mit München: hier begann von 1921 bis 1927 seine Karriere als Operndirigent und hier heiratete er die Sopranistin Thea Linhardt.

An der Met hat Karl Böhm die Oper „Wozzeck“ von Alban Berg durchgesetzt, ein heikles, atonales Werk, das zwar seit 35 Jahren zum festen Bestand der Moderne gehört, aber mit Rücksicht auf die Ohren der New Yorker Society ein Wagnis bedeutete. Die 24 Orchesterproben, „ohne die i des Schtück net anrühr“, finanzierten amerikanische Opernfans. „Niemand glaubte an den Erfolg.“ Und dann gab es nach der Premiere 20 Minuten lang Ovationen für Böhm und für den Münchner Heldenbariton Hermann Uhde, der die Titelrolle sang. Die fünf weiteren Vorstellungen waren ausverkauft, ebenso die fünf Aufführungen des „Don Giovanni“ und der „Meistersinger von Nürnberg“, mit denen Böhm als Dirigent für das deutsche Repertoire Furore machte.

Der Met gehört das Herz Karl Böhms. „Es gibt keine Intrigen an dem Theater. Wissen Sie, was das heißt?“, sagt der vieldiskutierte einstige Chef der Wiener Staatsoper. „Und stellen Sie sich vor, so was gibt es noch: daß die Kollegen am Schluß kommen und einem gratulieren.“ Heute ist schon der Spielplan für die nächste Saison vorbereitet; Böhm wird 1960 an der Met „Die Walküre“, „Don Giovanni“ und „Fidelio“ dirigieren.

Als auf Böhms Wunsch sein Lieblingsgetränk, ein Flascherl Sekt, aufgefahren worden war, brachte der Eilbote eine in Leinwand gebundene, hochformatige Überraschung für den Dirigenten: die Urkunde, daß Karl Böhms Schallplatten-Aufnahme der Tondichtung „Also sprach Zarathustra“ von Richard Strauss in Paris den Grand Prix du Disque verliehen bekommen hatte. Direktor Edwin Hein von der Deutschen Gram-

mophon-Gesellschaft überreichte die Urkunde. In nächster Zeit wird bei dieser Firma eine Gesamtaufnahme des „Rosenkavaliers“ auf Schallplatten erscheinen: Karl Böhm leitete die Aufnahmen in Dresden, seiner einstigen Wirkungsstätte und dem historischen Ort der Uraufführung.

Neue Noten

Luigi Nono: *Cori di Didone* (Ars Viva Verlag, Mainz)

Das vokale Element nimmt in den Werken Nonos einen wesentlichen Platz ein. Die Vokalkompositionen: „España en el corazon“, „Victoire de Guernica“, „Canto sospeso“, „La terra e la compagna“ dürfen als die wichtigsten Schöpfungen seines Schaffens bezeichnet werden. Der Grund dafür liegt nicht nur in der besonderen Begabung Nonos für das gesungene Wort, sondern es geht ihm in erster Linie — neben der musikalischen — um die Wort-Aussage. Die von ihm gewählten Texte sind Anklagen gegen Krieg, Terror und Diktatur. Seine Werke haben eine humane Funktion und sind nicht nur Kunstwerke im absoluten Sinn.

Trotz aller Leidenschaft der Aussage bricht das lyrische Element in seiner Musik immer durch, und es ist deshalb kein Zufall, wenn Nono in seinem letzten Werk zu einem lyrischen Gedicht greift: „Cori di Didone“ aus dem Zyklus „La Terra promessa“ des italienischen Dichters Ungaretti.

Der Komponist teilt die Worte in Silben, Vokale, ja selbst in Konsonanten auf die Chorstimmen auf, so daß der Text, im Chor wandernd, wieder zu einer Ganzheit gelangt. Diese Schreibweise verleiht dem Wortinhalt besondere Intensität und macht die im Wort innewohnende Vokal- und Farbenkraft bewußt. Der Chor wird nur von Becken, Tam-Tam und Glocken begleitet.

Die Komposition — ein Auftragswerk der Stadt Darmstadt — wurde 1958 bei den dortigen Kranichsteiner Ferienkursen uraufgeführt. H. J. S.

Roman Haubenstock-Ramati: *Les Symphonies de timbres* (Universal Edition, Wien)

Der Titel des Werkes dürfte wohl am ehesten mit „Klangfarben-Symphonien“ übersetzt werden. Das Instrumentarium weist bereits auf die Vielfalt der Klangfarben hin: Becken, Kristallgläser, Glockenspiel neben dem gebräuchlichen Orchesterkörper. Dem Komponisten geht es nicht darum, Klangfarben-spielereien etwa im impressionistischen Sinne darzustellen. Orchesterale Klangfarben haben für ihn einen formellen Wert als Kontraste, Gegenüberstellung verschiedener Charaktere. Es stehen sich in diesem Werk drei Tempi gegenüber, die sich alle im Charakter wesentlich unterscheiden: 1. lyrisch verhalten, 2. motorisch, 3. stark akzentuiert und aggressiv. Die Wechselbeziehung und die Evolution dieser Grundelemente bilden den geistigen Inhalt dieses Werkes.

H. J. S.



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE

Hans Ulrich Engelmann: *Strukturen op. 15 / Den Taten der neuen Bildhauer (Ahn & Simrock, Wiesbaden)*

Die Orchesterstrukturen sind, wie der Komponist im Vorwort der Partitur schreibt, streng absolute Musik. Sie stellen lediglich eine geistige Analogie zur bildenden Kunst dar, auf Grund verwandter Strukturprobleme. Jeder der drei Sätze ist einem Werk zeitgenössischer Bildhauer gewidmet. Im ersten Satz, der sich auf die „Figures“ von Henry Moore bezieht, umschließen die beiden äußeren Teile (der Schluß ist ein Krebs des Anfangs) den Mittelteil kernartig: die Analogie zu Moores Werken — sofern diese überhaupt auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden können — ist gegeben. Die strukturelle Beziehung der Calderschen Mobile zu den ausgewogenen, fast räumlichen Bewegungsformen des 2. Satzes dürfte besonders evident sein. Der rhythmisch expressive 3. Satz steht in geistiger Verwandtschaft zur expressiven, fast barbarisch impulsiven Aussage des Russen Zadkine. Die Strukturen für Orchester wurden 1954 geschrieben.

H. J. S.

Mátyás Seiber: *4 Etüden für 2 Geigen (Universal-Edition, Wien)*

Die mancherlei neuen technischen Probleme, denen sich gerade die Spieler von Streichinstrumenten in den Werken zeitgenössischer Musik gegenübersehen, haben schon oft den Wunsch nach eingehenderer Darstellung dieser Fragen in entsprechender Studien- und Unterrichtsliteratur laut werden lassen. Einen solchen Versuch unternimmt Mátyás Seiber in den vorliegenden vier Etüden. Jedem der Stücke liegt eine bestimmte technische Aufgabe zugrunde: enge Intervalle — weite Intervalle — Arpeggios — Quartetten (das zweite Stück gibt außerdem eine kleine praktische Einführung in die Zwölftontechnik). Als „Etüden“ zweifellos instruktiv, kranken die Stücke in musikalischer Hinsicht an einer gewissen Gleichförmigkeit, und die Logik der linearen Stimmführung erweist sich nicht immer leicht zugänglich. Vielleicht dürften hierin eher Schwierigkeiten für eine Verwendung im Unterricht liegen als in den technischen Aufgaben an sich, die für einigermaßen fortgeschrittene Spieler durchaus zu bewältigen sind.

W. L.

Pál Járdányi: *Bläserquintett, Fantasie und Variationen über ein ungarisches Volkslied (Editio Musica, Budapest)*

Von einem 1958 in Ungarn veröffentlichten Werk einen Beitrag im Sinne der jüngsten Tendenzen kompositorischen Schaffens zu erwarten, dürfte unter den bestehenden Verhältnissen wohl kaum möglich sein. Das Bläserquintett Pál Járdányis bewegt sich jedenfalls auf der Linie eines neotonalen Akademismus folkloristischer Prägung und ist im Gebrauch allzu schroffer Dissonanzen ebenso zurückhaltend wie in der Verwendung rhythmischer Kompliziertheiten. Gleichwohl verrät das Werk in der phantasievollen Entwicklung und Abwandlung seines Themas einen erfindungsreichen Musiker mit gediegenem satztechnischem Können, der zugleich in geschickter, wirkungsvoller Weise von den Möglichkeiten der Blasinstrumente Gebrauch zu machen weiß.

W. L.

Moderne Musik auf Schallplatten

Paul Hindemith: *Violinsonate in C (1939) / Igor Strawinsky: Duo Concertant (1932) / Béla Bartók: Zweite Violinsonate (Deutsche Grammophon Gesellschaft LPM 18400)*

Von den hier kombinierten Werken ist jedes kennzeichnend für den persönlichen Stil des betreffenden Komponisten. Der barocke und doch so gar nicht anti-romantische Geist Hindemiths, die klassizistisch-kühle Eleganz Strawinskys und Bartóks ekstatische Folklore bilden in der ausgeprägten Individualität ihres Ausdrucks einen Kontrast, der durch das gleichartige klangliche Medium noch an Eindringlichkeit gewinnt. Um so überraschender will es daher zunächst scheinen, mit der Wiedergabe aller drei Werke einen Geiger betraut zu sehen, dessen Ruf bisher nur auf der Interpretation klassischer Musik gegründet ist: Wolfgang Schneiderhan. Er wird jedoch dieser neuen Aufgabe in einer Weise gerecht, die derartige Bedenken rasch zerstreut und — ungeachtet einiger Einwände in musikalischer Hinsicht — die vorliegenden Aufnahmen durchaus zu einer Bereicherung des Schallplatten-Repertoires an zeitgenössischer Kammermusik macht.

Erstaunlicherweise hinterläßt gerade jenes Werk den stärksten und geschlossensten Eindruck, von dem man annehmen möchte, daß es der musikalischen Sphäre Schneiderhans am weitesten entfernt liegt. Vielleicht hat man aber auch eben diesem Umstand eine so persönliche und zugleich bezwingende Gestaltung zuzuschreiben, die der Aufnahme der Bartók-Sonate unbedingt den Vorrang gebühren läßt. Schneiderhan vermeidet alle Freiheiten und Übertreibungen, zu denen der Rubato-Stil dieser Sonate leicht verleiten kann. Die mannigfachen Tempowechsel, die vielfältigen Nuancierungen melodischer und rhythmischer Art, die reichen dynamischen Gegensätze werden mit betonter Genauigkeit gestaltet. Die Bewältigung der nicht geringen technischen Schwierigkeiten ist makellos und steigert sich an einigen Stellen zu bestechender Brillanz. Alles aber ist erfüllt von einem Ausdruck maßvoller Leidenschaftlichkeit, der das so zerklüftete Werk in hintergründiger Transparenz erstehen läßt und es gleichsam in den Bereich objektiver Größe hebt.

Die beiden anderen Aufnahmen erreichen nicht dieselbe eindringliche Geschlossenheit. Manches wirkt etwas unpersönlich kühl, so anerkennenswert auch hier das Streben nach möglichst werkgetreuer Wiedergabe ist, und in einigen Fällen befremdet die Wahl der Tempi. Am wenigsten wird man sich mit dem viel zu langsamen Zeitmaß der Eglogue II in Strawinskys „Duo Concertant“ einverstanden erklären können. Dem Satz fehlt es dadurch, besonders zu Beginn, sehr an Spannung, und seine weitgeschwungene melodische Linie wird bedenklich zerdehnt.

Bei allen Aufnahmen hält sich die Begleitung Carl Seemanns in den Grenzen echten Zusammenspiels, ist stets sachlich bestimmt und von erfreulicher Klarheit. Nur hätte es mitunter einer stärkeren persönlichen Ausstrahlung bedurft. Die technische Qualität der Platte ist befriedigend.

W. L.

NOTIZEN

Bühne

Bundespräsident Theodor Heuss hat den Wunsch geäußert, die ihm zu Ehren veranstaltete Festvorstellung während der „Kieler Woche“ (20. bis 28. Juni) möge nicht die geplante „Lucia di Lammermoor“ von Gaetano Donizetti, sondern eine moderne Oper, und zwar „Der Revisor“ von Werner Egk, sein.

Das Stadttheater Oberhausen kündigt die deutsche Erstaufführung des musikalischen Dramas „Susannah“ von Carlisle Floyd an. Inszenierung: Victor Warsitz; Dirigent: Karl Köhler. Das Werk wurde durch die New York City Opera während der Brüsseler Weltausstellung zum erstenmal in Europa gespielt.

Am 27. Juli wird im Sadler's Wells Theatre die III. Londoner Saison durch die New Opera Company eröffnet. Das Repertoire enthält auch drei moderne Werke: „Die Kluge“ von Carl Orff; „Il Prigioniero“ von Luigi Dallapiccola; „The Rake's Progress“ von Igor Strawinsky.

Rundfunk

Im Hessischen Rundfunk sprach Hans Werner Henze über die Entstehung seines Balletts „Undine“.

„Jugend hört neue Musik“, die Veranstaltungsreihe des Süddeutschen Rundfunks, wird in Eßlingen mit Werken von Paul Hindemith und Olivier Messiaen fortgesetzt. Die Leitung hat wieder Jürgen Uhde.

„Polnische Musik – heute“ hieß eine Sendung von Fred K. Prieberg im Bayerischen Rundfunk.

Fernsehen

Heinrich Sutermeister beteiligt sich mit dem Fernsehspiel „Seraphine“, das am 10. Juni im Schweizer Fernsehen uraufgeführt wurde, am Internationalen Salzburger Fernseh-Wettbewerb. Im Studio Zürich ist der Film in der Regie von Roger Burckhardt gedreht worden. In Genf produzierte das Orchestre de la Suisse Romande unter Nikolaus Aeschbacher die Musik.

Das Österreichische Fernsehen brachte zwei Opern-Aufführungen: „Die Paßkontrolle“ von Paul Angerer und „Peter und Susanne“ von Paul Kont.

Musikerziehung

Die Immatrikulation zum Sommersemester an der Staatlichen Hochschule für Musik Stuttgart wurde mit drei Klavierstücken aus Opus 23 von Arnold Schönberg eröffnet. Dann sprach Erhard Karkoschka über „Die Situation der Musik zu Beginn unseres Jahrhunderts“. Nach der Aufnahme der neuen Studenten durch den Direktor Hermann Reutter waren die „Chansons de Bilitis“ von Claude Debussy zu hören.

Kristian Lange, Leiter der Musikabteilung des Norwegischen Rundfunks in Oslo; hielt einen Vortrag über „Norwegische Musik von heute und gestern“ in der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg.

Einen Sonderlehrgang für Filmkomponisten eröffnete die Wiener Musikakademie unter der Leitung von Hanns Jelinek für Musiker, die bereits Kompositionslehre studiert haben und sich die Technik der Filmmusik aneignen wollen. Eine Wiener Filmgesellschaft stellt ihre gesamte Einrichtung für die praktische Arbeit des Lehrgangs zur Verfügung.

Musik und Musiker

Hans Werner Henze war der Programmberater für die diesjährigen Tübinger Musiktage, die vom 10. bis 20. Juni stattfanden. Im Eröffnungskonzert spielte das Südwestfunkorchester unter der Leitung von Hans Rosbaud Werke von Wolfgang Fortner (Impromptus für Orchester), Igor Strawinsky (Concerto für Klavier und Blasorchester), Pierre Boulez (2 Improvisations sur Mallarmé) und Béla Bartók (Suite aus dem Ballett „Der wunderbare Mandarin“). Die Solistinnen waren Maria Bergmann, Klavier, und Eva Maria Rogner, Sopran.

Am 24. Mai wurde das von Josef Bisa geschaffene Denkmal zu Ehren von Othmar Schoeck auf dem Bristenquai in Brunnen am Vierwaldstätter See enthüllt. Eine kniende Figur aus Bronze symbolisiert einen Vers aus Schoecks Oper „Venus“: „Die einzige Tugend ist: Ergriffensein“.

Der Münchner Komponist Karl Höller wurde zum Präsidenten des Internationalen Komponistenrats gewählt. Sitz dieser Organisation, der die Komponistenverbände Englands, Deutschlands und der nordischen Staaten angehören, bleibt London.

Verschiedenes

Wie schon in den vergangenen Jahren ist auch 1959 das Programm der „Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst“ von der Absicht getragen, den neuesten Entwicklungen im Schaffen junger Komponisten Raum zu geben. Gilbert Amy, Sven Erik Bäck, Mauricio Kagel und Wladimir Kotonsky vertreten die Altersgruppe der heute Dreißig- bis Vierzigjährigen. Die Gegenüberstellung mit Meisterwerken der „Ersten Generation“ Neuer Musik – eine besondere Eigenart der Donaueschinger Programmdisposition – wurde beibehalten. Die Musiktage, die am 17. und 18. Oktober stattfinden, bringen zum erstenmal Kompositionen aus Japan, Schweden, Polen und Argentinien. Der „Raum“ als „musikalische“ Dimension, die Verbindung von Elektronik und Instrumentalklang, zwei Tendenzen, die bei den Donaueschinger Musiktagen 1958 Anlaß zu weitgespannten grundsätzlichen Erörterungen gaben, stehen mit Werken von Henri Pousseur und Luciano Berio erneut zur Diskussion. Die Wiedergaben liegen in den Händen des Südwestfunkorchesters, das unter der Leitung seines Chefdirigenten Hans Rosbaud zum zehntenmal in Donaueschingen mitwirkt. Außerdem wurde das Ensemble „Domaine Musical“ aus Paris unter Pierre Boulez für ein Gastkonzert gewonnen. In der Sonntagsmatinee hält Leo Schrade, Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Basel, einen Vortrag „Diabolus in Musica“, von dem prinzipielle Darlegungen zur gegenwärtigen Situation der Musik zu erwarten sind.

Im Internationalen Violin-Wettbewerb der Königin Elisabeth von Belgien ging der siebzehnjährige Bolivianer Jaime Laredo als Sieger hervor.

Diesem Heft sind Prospekte des Verlages Ahn & Simrock, Wiesbaden, und des Furcht-Verlages, H. Rennebach KG, Hamburg, beigelegt. Weiterhin verweisen wir auf die Beilagen der Berliner Festwochen, der Münchener Opernfestspiele und der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt – Tage für Neue Musik des Hessischen Rundfunks, Frankfurt.

Neue Orchesterwerke der

EDIZIONI SUVINI ZERBONI · MILANO

LUCIANO BERIO — BRUNO MADERNA

Divertimento

2 · 3 · 4 · 5 Sax. · 3 — 2 · 5 · 3 · 1 — P. S. (4 Spieler) — Elektr. Git. · Vibr. —
Marimbaphon und Xylophon (1 Spieler) · Cel. und Glocken (1 Spieler) ·
Hfe. · Klav. — Str. 12 Min.

NICCOLÒ CASTIGLIONI

Ouverture in tre tempi

2 · 2 · 2 · 2 — 2 · 2 · 0 · 0 — P. — Vibr. · Klav. — Str. 6 Min.

Sequenze

4 · 3 · 3 · 3 — 4 · 3 · 3 · 0 — P. S. — Hfe. · Vibr. · Cel. · Klav. — Str. 8,35 Min.

Impromptus Nr. 1-4

2 · 2 · 2 · 2 — 2 · 2 · 1 · 0 — P. — Hfe. · Vibr. · Cel. · Klav. — Str. 7 Min.

ALDO CLEMENTI

Episodi

2 · 2 · 3 · 0 — 3 · 1 · 1 · 1 — P. S. (5 Spieler) — Hfe. · Cel. · Klav. ·
Xyl. — Str. 10 Min.

VITTORIO FELLEGGARA

Sinfonia 1957

3 · 3 · 3 · 3 — 4 · 3 · 3 · 1 — P. S. — Str. 15 Min.

ARTUR GELBRUN

Hedva

Suite aus dem Ballett

2 · 2 · 2 · 2 — 4 · 3 · 3 · 1 — P. S. — Hfe. · Klav. — Str. 42 Min.

RICCARDO MALIPIERO

Sinfonia Nr. 3

2 · 3 · 3 · 2 — 4 · 3 · 3 · 0 — P. S. — Str. 21 Min.

YORITSUNÈ MATSUDAIRA

Tema e Variazioni

3 · 2 · 3 · 1 Sax. · 3 — 4 · 2 · 2 · 1 — 2 Hfn. · Cel. · Vibr. — Str. 16 Min.

GOFFREDO PETRASSI

Invenzione concertata (VI. Concerto)

0 · 0 · 0 · 0 — 4 · 3 · 2 · 1 — P. S. (4 Spieler) — Str. 14 Min.

HENRI POUSSEUR

Rimes

Vibr. · Hfe. · Klav. — S. (2 Spieler) — Str. und magnetisches Band 14 Min.

REGINALD SMITH-BRINDLE

Variazioni sinfoniche

1 · 2 · 2 · 2 — 4 · 3 · 3 · 0 — P. S. — Hfe. · Cel. · Klav. — Xyl. · Vibr. — Str. 12 Min.

Deutsche Auslieferung:

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

ANTWORT AN PROFESSOR BLUME

auf seinen Kasseler Vortrag »Was ist Musik?«

geben 17 Komponisten und Musikschriftsteller
im März- und Mai-Heft der Zeitschrift

MELOS

Beide Hefte, trotz erhöhter Auflage schnell vergriffen, wurden wegen anhaltender Nachfrage neu aufgelegt und sind

wieder lieferbar.

Der Melos-Verlag, Mainz, Weihergarten 12

**JOHANN
NEPOMUK
DAVID**

**VARIATIONEN
ÜBER EIN
THEMA VON
JOH. SEB. BACH**

**BREITKOPF
& HÄRTEL
WIESBADEN**

Ein Werk setzt sich durch

*Baden-Baden — Berlin — Brüssel — Dortmund — Lünen
— Schweinfurt — Soest — Wiesbaden
Radio: Bremen — Stuttgart*

Pressestimmen:

„Das Werk offenbart eine solche Dichte des Einfalls, einen solchen Glanz der kontrapunktischen Arbeit und eine derartige Fülle tiefsten, vergeistigten Ausdrucks, daß wir es ohne Bedenken zu den stärksten Produktionen der wertvollsten Moderne rechnen. Diese Variationen schöpfen das Thema eines Bachschen Chorals ‚Was bist du, o Seele, so betrübt‘ in fünf Abwandlungen aus, die an Schönheit der linearen Faktur, an geistvollem Kolorit und markanter Treffsicherheit sowie hinsichtlich der gestalteten Aussage weit über dem Durchschnitt der Moderne stehen und in ihrer besonderen Eigenart und Wertigkeit ziemlich einsam sein dürften.“

Badische Neueste Nachrichten

„Was an diesem Werk so außerordentlich beeindruckt, ist die Verbindung von kunstvollem Satz mit tiefstem seelischem Ausdruck, die sich hier als Synthese von Form und Gehalt darstellt, wie sie auch den bedeutendsten Meistern nur in inspirierten Momenten gelingt . . . Was nun diese Meisterpolyphonie so wertvoll macht, ist, daß sie unmittelbaren aparten Ausdruck von sublimen Art ausstrahlt und dabei eine Konzentration des Expressiven herbeiführt, die dem Werk den Rang eines erlesenen Kunstwerkes verleiht.“

Badisches Tagblatt

UNIVERSITAS

Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst
und Literatur

Herausgeber: Dr. H. W. Bähr

Schriftleitung: H. W. Bähr und H. Rotta

„... Die vier ersten Hefte des 14. Jahrgangs der UNIVERSITAS bringen Beiträge von Theodor Heuss, Carl Gustav Jung, Adolf Portmann, Emil Preetorius, Carl J. Burckhardt, Werner Heisenberg, Helmuth Thielicke, Hans Freyer, Erich Rothacker, Josef Pieper, Karl Jaspers, Wolfgang Kayser und vielen anderen, die mit den Genannten zur geistigen Elite Europas oder der Welt gehören, wie es seit je ein Kennzeichen dieser Zeitschrift war, daß sie jedes Thema aus erster Hand von ersten Sachkennern ihres Faches behandelt wünschte... Die UNIVERSITAS repräsentiert einen Zeitschriftentyp, bei dem Gelehrsamkeit, Kunst und Literatur ineinandergreifen und damit den Zusammenhang einer wahren Universitas darstellen...“

Südwestfunk, Baden-Baden

Aus dem Inhalt von Heft 7/59:

Prof. Dr. Arnold J. Toynbee, London

Die Wandlungen der Rolle Amerikas, von einem Engländer gesehen

Prof. Dr. Bernhard Sticker, Bonn

Alexander von Humboldts Kosmos — Die wirkliche und die ideale Welt

Klaus von Bismarck, Villigst

Organisation der Arbeit — Schicksal der Gesellschaft

Prof. Dr. Georg Schmidt, Basel

Marc Chagall und sein Lebenswerk

Prof. Dr. Dr. h. c. Manfred Schröter, München
Jugend- und Altersphilosophie

Prof. Dr. Josef Müller-Blattau, Saarbrücken

Händel und sein Ruhm

Prof. Dr. Otto Schäfer, Aachen

Biologie und Kybernetik

Dr. Ritchie Calder, London

Die radioaktiven Abfälle und ihre Gefahren

Monatlich 1 Heft mit 112 Seiten.

Bezugspreis: vierteljährlich DM 7,20, Studenten
20 % Nachlaß, Einzelheft DM 2,50.

Probeheft kostenlos!

WISSENSCHAFTLICHE
VERLAGSGESELLSCHAFT MBH.,
STUTTGART 1, POSTFACH 40

Wertvolle

PARTITUREN

und

KLAVIER-AUSZÜGE

zu verkaufen.

Auf Wunsch Liste.

Zuschriften unter M 769 an den Verlag der
Zeitschrift erbeten.

HANS ULRICH ENGELMANN

NOCTURNOS

für Kammerorchester mit Sopran=Schluß-
Arie

Uraufführung:

Internationale Musiktage Kranichstein 1958

Erstaufführung:

Weltmusikfest der ISCM Rom 1959

Geplante Aufführungen:

Zürich — Frankfurt/Main — England

AHN & SIMROCK · Musikverlag
Berlin · Wiesbaden

Folkwangschule der Stadt Essen

Musik · Tanz · Schauspiel · Sprechen

Auskunft und Prospekte: Essen-Werden, Abtei

Telefon 49 24 51/53 · gegr. 1927

Direktor: GMD Professor Heinz Dressel

Abt. Musik: Leitung Prof. Heinz Dressel
Ausbildung

bis zur Konzert- bzw. Bühnen- oder Orchesterreife.

Klavier: Detlef Kraus, G. Stieglitz, I. Zucca-Sehlbach,
E. Hüppe, A. Janning. — Violine: Wolfgang Marschner,
Prof. F. Peter, G. Peter, R. Haass. — Cello: Klaus Stöck.
Cembalo und Generalbaß: Helma Elsner. — Komposition
und Tonsatz: Erich Sehlbach, Siegfried Reda. — Musik-
wissenschaft u. Studio für Neue Musik: Dr. Karl H. Wörner.

Orchesterschule: Leitung Prof. Heinz Dressel

Opernabteilung: Leitung Prof. H. Dressel. — Gesang:
Hilde Wesselmann und C. Kaiser-Breme. — Leitung der
musikalischen Einstudierung: H. J. Knauer. — Leitung
des szenischen Unterrichts: Günther Roth. — Opernchor-
schule: H. J. Knauer. — Dirigenten- u. Chorleiterklassen:
Prof. H. Dressel, K. Linke. — Seminar für Privatmusik-
lehrer. — Jugendmusikerzieher: G. Stieglitz. — Rhyth-
mische Erziehung: E. Conrad. — Katholische Kirchen-
musik: Prof. E. Kaller. — Evangelische Kirchenmusik:
Kirchenmusikdirektor Reda.

Abt. Tanz: Leitung Kurt Jooss. Bühnentanzklassen, Semi-
nar für Tanzpädagogik, theoretisch-praktische Ausbildung
in Tanzschrift (Kinetographie Laban).

Abt. Schauspiel u. Sprechen: Leitung N.N.
stellvertretender Leiter Eugen Wallrath.

Ausbildung bis zur offiziellen Bühnenprüfung,
Seminar für Sprecher, Sprecherziehung und Sprechkunde.

Wir bitten, bei Anfragen und Bestellungen auf unsere Zeitschrift Bezug zu nehmen.

NEUE MUSIK IN NOTEN UND BÜCHERN

GISELHER KLEBE op. 27

Die tödlichen Wünsche

15 lyrische Szenen in 3 Akten
nach Balzacs Roman „La Peau de Chagrin“

Uraufführung: 14. Juni 1959 Düsseldorf,
Deutsche Oper am Rhein

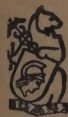
Klavierauszug DM 40,—
Textbuch DM 1,50

BOTE & BOCK · BERLIN-WIESBADEN

Soeben erschienen

HARALD GENZMER Sonate für Viola solo

CL 5860 DM 4,50
HENRY LITOLFF'S VERLAG / C. F. PETERS · FRANKFURT



HANS ZENDER

Serenade

für Flöte, Violine und Violoncello
Stimmen DM 6,—, Studienpart. DM 4,—
BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

MÁTÝÁS SEIBER

Serenade für 2 Klarinetten, 2 Fagotte,
2 Hörner DM 13,50

WILHELMIANA MUSIKVERLAG, Frankfurt/M.

Suche möglichst neu

Küchler op. 8

Lehrbuch der Technik des linken Armes für Violine

Küchler op. 13

Triller und Intonationsübungen

Angebote unter M 771 an den Verlag erbeten.

Wo fehlt eine?



Wir liefern alle Schreibmaschinen. Viele
neuw. günstige Gelegenheiten im Preis
stark herabgesetzt. Auf Wunsch Um-
tauschrecht. Sie werden staunen. Fordern
Sie unseren Gratis-Katalog n 890
Deutschlands großes Büromaschinenhaus

NÖTHEL+CO·Göttingen

NEUE STUDIENPARTITUREN zeitgenössischer Komponisten

WOLFGANG FORTNER

Chant de naissance

Kantate nach Worten von Saint John Perse für Solo-
Sopran, Solo-Violine und Streichorchester, fünfstimmigen
gemischten Chor, Bläser, Schlagzeug und Harfe
Ed. 4598 DM 6,—

In dieser Komposition sind zwei Gedichte von Saint John
Perse kombiniert. Der Berceuse für Sopran, Solo-Violine
und Streichorchester ist ein Chanson aus Anabasis als
Madrigal für fünfstimmigen Chor, Bläser, Harfe und
Schlagzeug gegenübergestellt.

HANS WERNER HENZE

Drei Dithyramben

für Kammerorchester

Ed. 4597 DM 7,50

Kammermusik 1958

über die Hymne »In lieblicher Bläue«
von Friedrich Hölderlin
für Tenor, Gitarre und acht Solo-Instrumente
Ed. 4599 DM 7,50

Henzes auffallend lyrische Begabung kommt in beiden
Werken voll zur Entfaltung. Die mit feinem Stift gezeich-
neten kammermusikalisch zarten Partituren verraten eine
klangliche Sensibilität und Vielseitigkeit der Ausdrucks-
möglichkeiten von schlichtester Zweistimmigkeit bis zum
vielstimmigen Filigran, wie es heute wohl keinem zwei-
ten gelingt.

LUIGI NONO

La terra e la compagna

Canti di Cesare Pavese für Sopran- und Tenor-Solo,
Chor und Instrumente Ed. AV 56 DM 4,50

Diese stark beachtete Komposition des führenden jungen
italienischen Komponisten liegt in übersichtlich geglieder-
ter Partitur vor, an der zumal Nonos völlig neuartige
Textbehandlung deutlich wird: Wertvolles Studienmaterial
für jeden, der sich über den neuesten Stand der kom-
positorischen Entwicklung unterrichten möchte.

ERNST KRENEK

Elf Transparente für Orchester

Ed. 5003 DM 6,50
(in Gemeinschaft mit Universal-Edition AG., Wien)

»Die Kunst des Weglassens«: Die Einzelsätze sind bei
kürzester Formulierung teils nur zwei Partiturseiten lang,
der Orchestersatz ist äußerst durchsichtig. Wahrhaft eine
»Studienpartitur« für den um das Verständnis zeitgenös-
sischer Musik bemühten Musikfreund.

BOHUSLAV MARTINU

Streichquartett mit Orchester

Ed. 4593 DM 5,50

Glänzende Lösungen glänzen auch noch nach über 25
Jahren! Mit hohem Kunstverstand werden Soloquartett
und Orchestertutti gegeneinander abgegrenzt. Man sehe
nur in den ersten 30 Takten, wie beide Klangkörper
dasselbe Thema völlig verschieden »interpretieren«! Ein-
gängige, zündend musikantische Musik.

HUMPHREY SEARLE

Symphonie Nr. 1

für großes Orchester op. 23
Ed. AV 55 DM 12,—

Hochdramatische, expressive Musik des stark beachteten
jungen englischen Komponisten.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Eine Oper unserer Zeit

aniara

Revue vom Menschen in Zeit und Raum
von KARL-BIRGER BLOMDAHL

Oper in 2 Akten (7 Bildern) nach Harry Martinsons
Versepos Aniara für die Bühne bearbeitet von
Erik Lindgren. Aus dem Schwedischen übertragen
von Herbert Sandberg.

Klavierauszug Ed. Schott 10690 DM 39,—
Deutsches Textbuch in Vorbereitung.

Uraufführung in der Königlichen Oper Stockholm im Rahmen der Festspiele 1959 am 31. Mai 1959.
Deutsche Erstaufführung Frühjahr 1960 in der Hamburgischen Staatsoper.

H. H. Stuckenschmidt in „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ vom 5. Juni 1959:

„So rational Blomdahl seine Musik aufbaut, zeigt sie doch in jedem Takt die Merkmale der Inspiration, ja des spontan Erfundenen. Das Orchestervorspiel mit den zuckenden Sforzati des Blechs, die urhaft klagenden Chöre der Emigranten, der Arioso-Bericht des Mimaroben, das Jazz-Interludium, Daisy Doodys frenetisches Lied, der Schlager des Clown-Sandon, die Orgie des entfesselten Orchesters bei der Havarie des Raumschiffes: das alles ist in der Verteilung der Kontraste großartig. Es hat die Wirkung des Drohenden, die ja von der Vorstellung der Unendlichkeit ebenso ausgeht wie von der des Nichts („das Nichts erzeugt Angst“, sagt Kirkegaard). Blomdahls Klangsprache — das wird in dem Glasbläschenlied des ersten Cheftechnikers ebenso klar wie in den Szenen der blinden Poetin — bezieht ihren überzeugenden Reiz aus Urgründen des Melodischen. Sie arbeitet mit kleinen Intervallen, die sich nur im Affekt zu Sprüngen erweitern. Ihr metrisches Gefüge ist fest, wird aber beständig durch rhythmische Mittel erschüttert, wie sie seit Bartók so meisterlich kaum angewandt wurden.“

Klaus Geitel in „Die Welt“, Hamburg, vom 4. Juni 1959:

„Großartig ist gleich der Beginn, wenn über den Bässen kleine Morsemotive im Streicherflageolett ertönen und schneidende Blechbläser kalt dazwischenfahren. Schon mit den ersten Takten ist die Atmosphäre beschworen, aus der heraus sich der klingende, sehnsuchtsvolle A-cappella-Gesang des Emigrantenchors löst . . . Hier schöpft Blomdahl tief aus den Quellen einer sehr persönlichen Inspiration, und seiner Sensibilität und Gefühlstiefe gelingt es auch, der elektronischen Musik, die an verschiedenen Stellen überzeugend eingesetzt ist, soviel Zartheit und Delikatesse abzugewinnen, daß sie nach einer ‚Schaltpause‘ konkreter Musik verzaubernde Wirkung ausübt.“

schott